

**A visão das mulheres sobre os próprios corpos: um
estudo sobre representações do corpo feminino no
teatro feminista**

Filipa Santos Maia

**Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres.
As Mulheres na Sociedade e na Cultura**

Junho 2020

(Versão corrigida e melhorada após defesa pública)

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Sobre as Mulheres. As Mulheres na Sociedade e na Cultura realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Isabel de Chagas Henriques de Jesus e coorientação científica da bolsa de pós-doutoramento FCT Ana Pais.

Para o Pedro

Agradecimentos

Os meus profundos agradecimentos vão para minha orientadora, a Prof^a Doutora Maria Isabel de Chagas Henriques de Jesus e para a minha coorientadora, a investigadora pós-doutorada Ana Pais, sempre atenciosas com os seus importantes conselhos e encorajamentos, que me ajudaram bastante na realização desta dissertação. Em caso contrário, a sua finalização não teria sido possível. Tudo o que não for de mérito nesta dissertação, não é, claramente, da responsabilidade das mesmas.

Agradeço imenso à Fernanda Lapa, à Mónica Calle e à Eugénia Vasques, que disponibilizaram momentos seus para responderem às minhas questões e falarem comigo, conversas essas, que me ensinaram muito.

Por fim, muito e muito obrigada a todos aqueles que nunca duvidaram que eu ia conseguir terminar esta minha jornada.

Resumo

Esta dissertação tem como objectivo principal descrever e analisar algumas representações do corpo feminino no teatro, que sugerem uma imagética independente das mulheres, em que estas são as principais responsáveis pelas suas vidas e consequentemente, pelos seus corpos. O teatro feminista, que surgiu durante os movimentos da segunda vaga do feminismo, permitiu espaço para estas representações, pois contribuiu para a divulgação do pensamento feminista, enquanto que, igualmente permitia que as mulheres trabalhassem na produção de teatro e na representação de papéis principais, funções consideradas masculinas, durante muito tempo.

Através de quatro peças produzidas por mulheres, apresentadas em anos diferentes, demonstram-se exemplos destas representações do corpo feminino, livres das restrições dos estereótipos de género. Estas são *Calm Down Mother* (1966), de Megan Terry, *Cloud Nine* (1979), de Caryl Churchill, *Os Monólogos da Vagina* (1996), de Eve Ensler e *Ensaaios para uma Cartografia* (2014), de Mónica Calle. Apesar de apenas as duas primeiras terem sido publicadas na altura da segunda vaga do feminismo, todas, na sua perspectiva, apresentam significados que os corpos das mulheres estão conectados à identidade e às vivências das mesmas, não podendo ser assim, considerado um objecto pelas visões do patriarcado.

Para alcançar este propósito, procura-se fundamento em teorias feministas de autoras da segunda vaga do feminismo, ao mesmo tempo que se analisa a criatividade como meio de libertação.

Palavras-chave: teatro feminista, segunda vaga do feminismo, mulheres, criatividade, corpo, estereótipos de género

Abstract

This dissertation aims to describe and analyse some representations of female bodies in the theatre, which introduce independent women who control their own lives and, consequently their own bodies, as well. Feminist theatre emerged during the second-wave of feminism and contributed to the spreading of feminist thought, whereas also made it possible for women to occupy other functions that were often distributed solely to men, such as theatre production and acting significant roles.

By studying four plays, written and produced by women, at different times, we'll present some examples of these liberating representations of women, released from the limitations originated from gender stereotypes. These plays are *Calm Down Mother* (1966), by Megan Terry, *Cloud Nine* (1979) by Caryl Churchill, *The Vagina Monologues* (1996) by Eve Ensler and *Ensaïos para uma Cartografia* (2014), by Monica Calle.

Regardless of the fact that just the first and second plays were published during the second-wave of feminism, all of them present meaningful ways that tell how women's bodies are undoubtedly connected to their identities and experiences. Therefore, their bodies should never be objectified, under patriarchal values.

In order to reach this purpose, we'll analyse feminist texts, developed during the second-wave of feminism and also understand in what manner does creativity support women's voices to be risen.

Keywords: feminist theatre, second wave of feminism, women, creativity, body, gender stereotypes

Índice

Introdução.....	1
1) O corpo: um elemento de identidade.....	4
2) A criatividade: outro elemento de identidade.....	6
3) Segunda vaga do feminismo.....	9
3.1 - Em Portugal.....	14
4) Teatro feminista.....	17
4.1 - Calm Down Mother (1966).....	23
4.2 - Cloud Nine (1979).....	27
4.3 - Os Monólogos da Vagina (1996)	35
4.4 - Ensaios para uma Cartografia (2014)	39
Considerações finais.....	45
Bibliografia.....	51

Introdução

Como representar um corpo? Durante muito tempo, a sociedade patriarcal distinguiu os homens das mulheres, representadas como seres inferiores cujo corpo, para ser respeitado dentro das normas sociais, tinha de ter uma imagem pura e embelezada. Pelo contrário, o corpo das mulheres também era visualizado como um objecto sexual, servido como fonte de prazer para os homens. A arte maioritariamente produzida por homens, como a literatura, a pintura e o teatro, retrata estas questões sociais sobre as mulheres. Estas imagens, ao serem reproduzidas continuamente, tinham impacto na vida privada e pública das mulheres, conotadas como secundárias e assim, impossibilitadas de terem as mesmas oportunidades que os homens, na esfera pública.

A desconstrução das imagens estereotipadas das mulheres e a construção de novas representações que lhes permitam oportunidades iguais aos homens, posto que as suas capacidades mentais e profissionais são igualmente válidas, são os principais objectivos dos movimentos de mulheres que procuraram resgatar a sua dignidade e exigiram condições de acesso a uma cidadania plena. Por volta da década de 70 do século passado, surgiram novas motivações que uniram grupos de mulheres em torno de problemáticas como o corpo e a escrita. Um leque de textos produzidos por mulheres foram escritos nesta altura servindo como incentivo a uma vida mais libertadora, fora das amarras dos estereótipos de género e evidenciando a importância do comando sobre o próprio corpo, nomeadamente a vivência da sexualidade.

Como reflexo de determinadas teorias surgidas na segunda vaga do feminismo sobre o corpo feminino e com o objectivo de criar outras representações do corpo e, consequentemente de si mesmas, algumas mulheres usaram a criatividade para aí inscreverem os ideais que tentavam alcançar. Esta criatividade era uma medida revolucionária contra a fixação de imagens sociais da mulher, pela introdução de imagens alternativas, criadas por mulheres e que correspondiam a concepções disruptivas, face aos modelos tradicionais do que é ser mulher e de como pode o corpo manifestar-se de um modo livre e liberto de preconceitos. Um destes meios foi o teatro feminista, pelas suas conotações sociais e políticas que se associavam à libertação da

mulher. As autoras, actrizes e encenadoras de peças de teatro corporizavam os ideais feministas, à semelhança dos movimentos feministas.

O objectivo desta dissertação é encontrar pontos de ligação entre alguns textos dramáticos feministas e textos teóricos feministas, a fim de entender a importância do teatro como via de divulgação da ideologia feminista. O teatro possibilita representar mulheres perante uma plateia, o que permite uma maior expansão das ideias feministas através da ligação com um público. Para além disso, constitui um meio para a criatividade das autoras, que usaram as suas visões pessoais para abordarem questões políticas e sociais.

Na sétima cena do segundo acto da peça de teatro *As You Like It*, William Shakespeare escreveu:

“All the world's a stage,
And all the men and women, merely Players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts...”¹

O dramaturgo inglês escreve que a vida pode ser interpretada como um palco e que os homens e as mulheres, no intermédio entre a vida e a morte, representam papéis diferentes consoante o passar do tempo, como em actos de uma peça de teatro.² No entanto, e se um palco fosse um mundo? As mulheres escreveram o seu “mundo” e apresentaram-no em palco. Este mundo são as ideias expressas a partir das personagens femininas, de diversas formas: por textos dramáticos, por textos baseados em vivências verídicas de mulheres ou somente pelo corpo feminino, sem o uso da palavra.

O objecto de estudo desta análise são três textos dramáticos e uma performance, escritas, encenadas e representadas por mulheres. Estas são: *Calm Down*

¹ William Shakespeare, *As You Like It*, London: Penguin Popular Classics, 1994, p.58

² Peter Cash, *As You Like It (1599)*, English Association Shakespeare Bookmarks Longer Commentaries Number 5, University of Leicester: The English Association, 2015, p.16.

Mother (1966) de Megan Terry, *Cloud Nine* (1979) de Caryl Churchill, *The Vagina Monologues* (1996) de Eve Ensler e *Ensaio para uma Cartografia* (2014), de Mónica Calle.

Em termos metodológicos, a dissertação debruçou-se sobre as referências bibliográficas consultadas, a leitura dos textos dramáticos e a visualização da maioria das peças de teatro e da performance em suporte de vídeo. Apenas não se visualizou a peça de teatro *Calm Down Mother* devido à inexistência, de que se tem conhecimento, de uma gravação da mesma. Por fim, foram realizadas entrevistas a Fernanda Lapa (que encenou para a companhia de teatro portuguesa Escola de Mulheres, em 1998 e 2008, a peça *Cloud Nine*) e a Mónica Calle, no sentido de recolher impressões vivas sobre a importância do palco para o caminho da autodescoberta das mulheres.

No primeiro e segundo capítulos abordam-se o corpo e a criatividade como elementos de representação de identidade. Como pode o corpo ser alvo de objectificação se é a matéria que nos permite criar? A sugestão para este ponto será analisar a conexão entre a imaginação e a criatividade para o desenvolvimento de novas perspectivas e a inegável ligação com o corpo.

O terceiro capítulo foca-se essencialmente no movimento de mulheres conhecido como segunda vaga do feminismo. Fortalecida a partir dos anos 60, discutem-se os objectivos pretendidos que visavam fortalecer a imagem da mulher enquanto ser independente e a única responsável pelo seu corpo, desafiando as suas representações sociais. Este ponto servirá para entender profundamente estas ideias, tendo como fonte textos do pensamento feminista como *The Laugh of the Medusa*, de Hélène Cixous e *A Página em Branco*, de Susan Gubar, entre outros.

No quarto capítulo, aborda-se como surgiu e em que consiste o teatro feminista. A análise das personagens femininas nas peças escolhidas, realizada no mesmo capítulo, vai ser útil para compreender as várias formas de representar as mulheres, através das vivências que lhes permitam uma maior ligação aos seus corpos, e consequentemente a si mesmas. Aqui fazem-se comparações entre os textos feministas e os textos dramáticos discutidos.

Em resumo, esta dissertação tem como base textos significativos que contribuíram para um entendimento profundo do feminismo da segunda vaga e textos que abordam a importância do teatro feminista em transmitir os mesmos objectivos de libertar a mulher da visão estereotipada que a sociedade tem dela. Para complementar, as peças de teatro analisadas são demonstrações desta questão e também da criatividade das mulheres, um meio que permite um controlo maior sobre a representação social feminina e sobre elas mesmas.

1) O corpo: um elemento de identidade

O corpo é a prova física da existência de cada um, sendo como um palco que apresenta o sujeito aos outros, onde este tem a oportunidade de se expressar e apresentar a sua individualidade, seja através da roupa que veste, pelas acções que faz e pela forma de falar. Através do corpo, a pessoa consegue visualizar e escutar o mundo, tendo o direito de decidir sobre quem é e como deseja ser ao longo do tempo.

No entanto, o corpo não é percebido apenas como um símbolo de individualidade, pois tem sido, ao longo de séculos, um objecto que se encena para corresponder às expectativas da sociedade e da História.

Como numa peça de teatro, em que o actor ou actriz manobra o seu corpo na construção da sua personagem, a sociedade provoca a simulação de comportamentos e gestos nos corpos, que obedecem às expectativas sociais de um homem ou de uma mulher, para que se encaixem e sejam respeitados, socialmente. Isto claramente não significa que a pessoa em questão se identifique com estas normas. Assim, a construção do género num indivíduo não consiste na estruturação da sua identidade mas, sim, na continuação de normas que estabelecem a ordem social.

Desde cedo, as crianças têm conhecimento desta ordem, mesmo inconscientemente, através da separação entre rapazes e raparigas, devido à presunção relativa às suas capacidades físicas e mentais. Enquanto que o rapaz é facilmente considerado como corajoso e, muitas vezes, encorajado para as áreas científicas e matemáticas, mais conotadas com o intelecto, a rapariga é valorizada pela beleza e

estimulada para a aprendizagem do cuidar e da domesticidade. Embora esta dicotomia esteja progressivamente a esbater-se, ela condiciona as vivências pessoais e profissionais e determina expectativas e papéis de género. Tradicionalmente, esta separação prosseguia na vida adulta, em que os homens progrediam socialmente, sendo prezados na esfera pública, destinados a carreiras profissionais e contribuições políticas e sociais ao passo que as mulheres estavam condicionadas à esfera privada, destinadas à lida doméstica e ao cuidar da família, mesmo não sendo esses os seus propósitos.

Por esta razão, Simone de Beauvoir escreveu que uma menina torna-se mulher, o que permite considerar que a sociedade constrói o corpo de uma mulher, como se de uma escultura se tratasse, um objecto em que se inscrevem os determinados símbolos que transmitem o ideal feminino.

A História, continuamente, fez com que os corpos das mulheres fossem vistos dentro desta perspectiva, fazendo com que esta visibilidade as fizessem crer que eram, de facto, invisíveis para si mesmas e para as suas capacidades. Assim, da multiplicidade de representações possíveis de um corpo, a sociedade consegue inserir o mesmo numa imagem fixa, seguidora da ideologia de género. Isto remete para o filósofo português José Gil, que escreveu: “não é a figura exterior, a forma, qualquer qualidade visível do corpo que se encontra ameaçada no «ser visto», mas a própria vida do indivíduo, ou o que dá vida ao visível, às qualidades, aos movimentos.”³

Tanto homens como mulheres sofrem pelas impossibilidades que as representações sociais podem trazer às suas vidas, impedindo-os, muitas vezes, de fazer consoante o que desejam devido às expectativas estritas da sociedade em relação ao género de cada um, que causam medo e vergonha ao próprio indivíduo de serem ridicularizados e excluídos.

Anteriormente, referiu-se que, ao longo do tempo, em diversas sociedades, as mulheres são vistas e respeitadas pelos outros, se viverem consoante as normas sociais impostas para as mulheres, tornando invisível a verdadeira identidade que lhes pertence, que lhes dá acesso às suas opiniões e decisões sobre si mesmas ou sobre o mundo ao seu redor.

³ José Gil, *Caos e Ritmo*, Lisboa: Relógio d'Água, 2018, p. 33.

A visão estereotipada das mulheres também se reproduziu nas artes, como reflexo da realidade social. Os corpos das mulheres eram tornados em imagens artísticas que representavam a visão masculina, como símbolos de idealização ou de erotismo. Contudo, uma maneira de alterar esta questão baseia-se em criar novas representações, essas que estão de acordo com a identidade e com o que se deseja exprimir.

2) A criatividade: outro elemento de identidade

A imaginação permite construir imagens mentais que são respectivas a algo pessoal, como uma situação desafortunada que se deseja transformar como feliz. Igualmente, pode-se imaginar o desfecho de uma situação futura ou imaginar-se memórias, já ocorridas mas ainda propícias de obterem outras múltiplas representações na mente do indivíduo.

Por vezes ou quase sempre, se o indivíduo não desvendar, os outros não conseguem aperceber-se do que o outro imagina. Apenas aquele que imagina sente no seu corpo, os sentimentos que se podem tornar em emoções, que podem trazer tristeza ou alegria, medo ou zanga. Claramente, é possível ver as reacções que as emoções produzem no corpo, como lágrimas ou sorrisos, mas o significado destas pertence unicamente àquele que as sente.

A imaginação mantém-se vedada, excepto se o indivíduo decidir realizar algo material para si ou para os outros. Nem tudo o que se cria acaba por ser determinada uma obra de arte mas tem relevância por ser representante das expressões do indivíduo. Além disso, os sentimentos e emoções que um tem, podem repercutir no que os outros também sentem.

Gilbert Durand considera que a imaginação é como um museu, em que se expõem “todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas diferentes modalidades da sua produção, pelo *homo sapiens*.”⁴ O mesmo, inspirado nas ideias de Henri Bergson, ainda define a imaginação da seguinte forma: “ reacção defensiva da

⁴ Gilbert Durand (1994), *Apud* Alberto Filipe Araújo, Maria Cecília Sanchez Teixeira, “Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário” in *Letras de Hoje*, Porto Alegre: Universidade do Minho, v. 44, nº4, 2009, p.8.

natureza contra um desencorajamento...esta reacção suscita no seio da própria inteligência, imagens e ideias que mantêm sob controlo a representação deprimente.”⁵

Assim, como já referido, a imaginação define-se como o pensar em imagens que têm um teor pessoal ou que se concebem como resolução de situações que afectam a vivência do indivíduo.

Por sua vez, Michel Maffesoli refere que o imaginário consegue ter uma ligação com o real, de acordo com a sua seguinte citação:

“O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra - estátua, pintura - há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura...”⁶

É possível considerar que Maffesoli aqui, se refere à criatividade, unida mas diferente da imaginação. Isto porque a criatividade traduz o significado que o artista pretende expressar através do resultado palpável e visível para o observador, anteriormente referido. Deste modo, a criatividade tem uma marca pessoal, dependente da visão do criador e do contexto sociocultural em que se insere,⁷ sendo a obra diferente se for construída por outro criador.⁸ Aqui, existe uma ideia de liberdade em ter a hipótese de se escolher como demonstrar as ideias e pensamentos que cada criador possui, pois podem escolher a forma alternativa de olhar para a realidade e mostrá-la aos outros, de forma diferente.⁹

⁵ Gilbert Durand, *A Imaginação Simbólica*, Maria de Fátima R. Freitas Morna (trad.), Lisboa: Colecção Paralelo, 1ª edição, Setembro 1979, p. 121.

⁶ Michel Maffesoli (2001), *Apud* Sílvia Anaz, *et al*, “Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin” in *Revista Nexi*, nº 3, São Paulo: PUC-SP, 2014, p.10.

⁷ Vlad Petre Glaveanu, *Thinking through Creativity and Culture*, New Jersey: Transaction Publishers, 2014, sem página.

⁸ Dean Keith Simonton, “Creativity and Free Will”, in Maciej Karwowski, James C. Kaufman (eds.) *The Creative Self. Effect of Beliefs, Self-Efficacy, Mindset, and Identity*, Cambridge, MA: Academic Press, 2017, p. 81.

⁹ Philip N. Johnson - Laird, “Freedom and constraint in creativity” in Robert J. Sternberg, *The Nature of Creativity. Contemporary psychological perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.202

Afinal de contas, a criatividade gera pontos de ligação entre o criador e outras pessoas pela cooperação interpessoal para fazer com que a obra seja possível e, quando terminada, pode ser então vista, pensada e discutida.¹⁰ Assim, a criatividade é uma forma individual e íntima de expressão do sujeito, sendo crucial para a cultura, devido à mudança, transformação e enriquecimento que permite.¹¹

Além disso, a criatividade é também fundamental para enfrentar a estabilidade dos estereótipos de género. O processo de criar permite que os indivíduos se concentrem noutros aspectos da sua identidade, principalmente naqueles que mais os definem, para além de serem homens ou mulheres, a nível biológico.¹² Talvez se possa pensar que a percepção do sujeito sobre si inicia-se no passado mas modifica-se ao longo do tempo. As pessoas são moldadas a partir da infância, e crescem com certas características que provêm dos valores familiares e culturais, que são depois traduzidos em comportamentos no corpo. Como já referido, o corpo enfrenta o risco de moldar-se, como um objecto, através dos estereótipos de género que, para a observação do outro, reflecte os modos como mulheres e homens se devem comportar. Porém, precisamente pela observação do outro, estes valores conseguem ser desmantelados.

Este processo de renovação inicia-se na mente, quando se pensa noutras representações, que se tornam visíveis pela criatividade. Além disso, geralmente o corpo é o impulsionador da criatividade, ou por outras palavras o quadro de onde são transmitidas as ideias que derivam da imaginação do indivíduo e que, com ou sem a cooperação de outros, se tornam numa criação com a capacidade de ser pessoal e revolucionária. Assim, como pode ser o corpo considerado um objecto?

O seguinte capítulo analisará a segunda vaga do feminismo, tempo em que mulheres, em diversos países, lutaram pelo direito ao corpo. Isto aconteceu em sociedades em que a consciência sobre o corpo era já manifesta, mas também em outras, como a sociedade portuguesa, em que o regime ditatorial impunha, ao corpo

¹⁰ Vlad Petre Glaveanu, *Thinking through Creativity and Culture*, New Jersey: Transaction Publishers, 2014, sem página.

¹¹ Idem, *Ibidem*.

¹² Rebecca J. M. Gotlieb, *et. al*, "Imagination is the Seed of Creativity" in James C. Kaufman, Robert J. Sternberg (eds.) *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 714.

das mulheres, rígidas normas de conduta. Contudo, o objectivo geral destas mulheres era o de reconstruir a imagem social feminina, usando criativamente os seus corpos como instrumentos de auto-representação.

3) Segunda vaga do feminismo

O esplendor da segunda vaga do feminismo ocorreu a partir dos anos 60 e 70 do século XX. Enquanto que a primeira vaga, iniciada no século XIX, concentrou-se no direito ao voto feminino, a segunda vaga focou-se na auto-representação das mulheres e numa maior consciência sobre o corpo feminino.

Em primeiro lugar, é relevante referir que o feminismo analisa as relações entre mulheres e homens como relações de poder e pretende a desconstrução dos estereótipos de género, que colocam a mulher em posições inferiores a nível pessoal e social. Este fenómeno consegue ser a nomeação do conjunto das teorias e práticas existentes que defendem os interesses das mulheres.¹³ Em relação à segunda vaga do feminismo, existem estudos que referem que o movimento teve início em tempos diferentes em países diferentes, como nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, abraçando diversas concepções. Como exemplo, o feminismo liberal, mais fortificado nos Estados Unidos da América, assenta na teoria liberal que defende que ambos os homens e as mulheres são seres racionais, sendo a razão a essência do ser humano.¹⁴ Esta teoria não pretendia alcançar os objectivos feministas através de uma intervenção directa nos sectores económicos, judiciais, educativos ou sociais.¹⁵ Concentrava-se, sim, na autonomia pessoal como forma de liberdade, acreditando que a vida das mulheres melhoraria a partir do seu poder de iniciativa e empoderamento.

¹³ Yasmine Ergas “O Sujeito Mulher. O feminismo dos anos 1960-1980”, in Georges Duby, Michelle Perrot, (org.) *História das Mulheres, Século XX*, p. 588

¹⁴ Kaitlynn Mendes, *Reporting the Women's Movement: A cross-national comparison of representations in second Wave feminism and equal rights issues in the United Kingdom and United States daily press, 1968-1982*, tese de doutoramento apresentada à Cardiff University, 2009, p.2

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p.6

Por outro lado, o feminismo radical, que apareceu no final da década de 1970, no Reino Unido, defendia que a divisão social entre os homens e as mulheres limitou os desejos e actividades destas, tanto a nível pessoal como profissional, provocando uma inevitável hierarquia que beneficiava os homens em detrimento das mulheres.¹⁶ Ao desenvolver a sua própria teorização, este movimento radical focou-se na pornografia e no abuso sexual, acreditando ser o homem, uma espécie de adversário, que utilizava as mulheres, como se de um objecto se tratasse.¹⁷ Para além disto, existia um ramo deste movimento que defendia que a biologia da mulher, sustentada na reprodução, era um alicerce entre as mulheres, pela particularidade do seu sexo.¹⁸ No entanto, outras mulheres defendiam que a aliança entre as mulheres não se devia à biologia, mas sim à sua união construída ao longo da História.¹⁹

No geral, o objectivo da segunda vaga do feminismo concentrou-se no desejo e exigência das mulheres de usarem a palavra, a escrita e o corpo de um modo próprio, sem serem representadas ou coagidas pelos homens. As mulheres lutaram para se libertarem dos estereótipos de género, uma criação cultural cultivada pelo patriarcado. Esta ideologia fomenta uma representação das mulheres como inferiores aos homens assim legitimando uma posição secundária que as remete ao domínio do privado e da maternidade, subtilmente as valorizando nessas esferas.

Outros focos dos movimentos consistiam na exigência de medidas de resolução do volume de trabalho doméstico para além do profissional, de denúncia de leis maritais injustas e de desigualdade no acesso à educação e emprego.²⁰

A génese da estereotipia de género remonta a uma infância precoce, como referido, sendo as raparigas tendencialmente conotadas como bonitas e frágeis e os rapazes como fortes e corajosos, cujas consequências têm impacto nas suas vidas adultas. Para corroborar esta questão, John Stoltenberg, analisa esta estrutura como imposta aos homens durante a infância. Menciona que os rapazes assimilam gestos,

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p.9.

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p.2

¹⁸ Yasmine Ergas “O Sujeito Mulher. O feminismo dos anos 1960-1980”, in Georges Duby, Michelle Perrot (dir.) *História das Mulheres, Século XX*, p.590.

¹⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p.600

comportamentos e palavras que excluem as mulheres do seu meio.²¹ O patriarcado determina que a normalização é o pai, correspondendo à mãe uma escassez de empoderamento, fazendo assim uma analogia com a sociedade e a distribuição de poder social nos homens e nas mulheres, que começa no meio familiar. Esta desigualdade persiste se não existir uma distribuição de poder social equilibrada, que determina que as mulheres são igualmente seres capazes de contribuir para papéis diferentes daqueles de esposa e mãe.

Outro direito aclamado pela segunda vaga do feminismo debruçou-se sobre o corpo das mulheres. Foram desconstruídas as imagens de pureza, relacionada com a castidade da mulher, e desmascaradas as atribuições de imoralidade no que se referia às práticas sexuais e ao prazer sexual das mulheres. O uso de meios contraceptivos e o direito ao aborto foram metas pretendidas pelas mulheres, de forma a conseguirem ter um maior controlo sobre os seus corpos.

A segunda vaga do feminismo aprofundou a exigência da presença feminina no espaço social, que teve impacto internacional pelo direito ao voto e que prosseguiu para novos objectivos: novas representações das mulheres produzidas por mulheres e proclamação das suas escolhas quer ao nível da intervenção no espaço público quer ao nível da apropriação do seu corpo. Este processo de reivindicação dos seus direitos transmitiu-se num leque de ideias escritas na altura, que demonstravam a importância da criatividade e do corpo como elementos identitários da mulher.

Na década de 1970, Hélène Cixous escreveu um ensaio “The Laugh of the Medusa”, sobre a importância da escrita das mulheres. Ela inicia o seu texto afirmando que as mulheres devem escrever sobre si e encoraja outras a fazê-lo pois é um direito que lhes foi retirado pela mesma razão que foi retirado o direito de escolha sobre o corpo,²² isto é, pelo poder do patriarcado sobre as mulheres, percepcionadas como seres frágeis e inferiores, cujas ideias são incapazes de transformar a cultura.

²¹ Leonard Schein, “All Men are Misogynists” Nuno Quintas (trad.) in bell hooks, *Não serei eu mulher?: as mulheres negras e o feminismo*, Lisboa: Orpheu Negro, 2018, p. 166

²² Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” Keith Cohen, Paula Cohen (trad.), in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, nº 4, Chicago: University of Chicago, 1976, p. 875.

A autora insiste que não podem existir repetições do passado, tempos em que as mulheres se confinavam ao silêncio com medo e vergonha de se expressarem, e que não se deve confundir o facto de serem mulheres com este passado, marcado pelas ideias patriarcais.²³ De modo a quebrar este silêncio, a escrita é uma possibilidade de fluir pensamentos que desafiam a imagem social da mulher, e um movimento que conduz à alteração das estruturas sociais e culturais.²⁴ A escrita é também um meio que possibilita que as mulheres definam quem são realmente e que descrevam o seu corpo tal como elas o sentem.²⁵ Além disso, a escrita das mulheres não deve ter restrições, e elas devem ser livres de descrever os seus desejos, de explicar como expressam a sua sexualidade e como lidam com a maternidade.²⁶

Ann Rosalind Jones, que analisou a teoria feminista de várias autoras francesas, incluindo Hélène Cixous, escreve que, de forma a que as diferenças que procuram tenham sucesso, as mulheres têm de recusar o que seja limitado e estruturado na sociedade e que, para tal, é necessário ter em atenção e desafiar as palavras que constroem representações arcaicas da mulher e que persistem com ideias antiquadas do patriarcado.²⁷ Estas representações arcaicas têm de ser dismanteladas pelas mãos das próprias mulheres, como seres independentes e capazes de escreverem as suas histórias.

Esta questão remete para o ensaio de Susan Gubar, que tem como base um conto de Isak Dinesen, “A Página em Branco”.²⁸ Gubar inicia a sua análise examinando a forma como as mulheres são retratadas na literatura escrita por autores masculinos. A autora revela que a mulher “representa um objecto de arte: ela pode ser a escultura de

²³ Idem, *Ibidem*, p.875.

²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 879

²⁵ Idem, *Ibidem* p.880

²⁶ Idem, *Ibidem*.

²⁷ Ann Rosalind Jones, “Escrever o corpo: para uma compreensão de l'écriture féminine”, Maria Filomena Louro (trad.), in Ana Gabriela Macedo (org.) *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002, pp.79-95.

²⁸ A história deste conto acontece num convento de uma ordem Carmelita austera, em Portugal, onde as freiras produzem um linho tão requintado, que é usado nas camas de noivos da realeza do país, na noite de núpcias. A posterior exibição deste tecido manchado e de uma placa com o nome de cada esposa, representava a confirmação da sua virgindade, sendo esta uma tradição que perdurou durante anos. No entanto, algo peculiar neste “museu” de lençóis e de nomes, consiste num lençol diferente pois está completamente branco. Este lençol faz com que muitas mulheres, mesmo na contemporaneidade, o observem e pensem no que significará.

marfim ou a réplica de lama, um ícone ou uma boneca, mas nunca o escultor”,²⁹ referindo-se a contos em que as mulheres são criadas à imagem ideal que os homens criaram para elas. Gubar aprofunda ao salientar que este modelo tradicional na literatura coloca o autor masculino como o sujeito principal, sendo as mulheres as suas criações.³⁰ No entanto, a mesma aproveita o conto de Dinesen para demonstrar como se consegue reinventar as tradições.

O costume de exibir os lençóis da noite de núpcias representa uma outra forma de poder do masculino sobre o feminino. Gubar explica: “O sangue nos lençóis reais é considerado sagrado porque prova que a noiva é uma propriedade valiosa, dada pelo pai ao marido para a procriação de filhos.”³¹ A repetição da tradição significa que “Os lençóis manchados e emoldurados implicam, portanto, que todas as princesas reais têm sido «levadas a» contar a mesma história”.³²

Pelo contrário, esta princesa perturba a tradição e torna-se na criadora da história que devia ter sido sempre escrita por ela. Susan Gubar levanta a questão que o branco, que supostamente nada significa, pode conter “todas as histórias em história nenhuma, como o silêncio contém todos os sons potenciais.”³³ A anonimidade da princesa e a brancura do seu lençol faz reflectir sobre a força do não consentimento e que existe sempre mais para descobrir sobre aquilo que é considerado imutável.

Adrienne Rich considera significativo ter consciência sobre o que a imagem externa do corpo permite ou não à pessoa, como se comprova na seguinte citação: “Localizar-me no meu corpo significa mais do que simplesmente compreender o que significa para mim ter uma vulva, um clitóris, um útero e peitos. Significa reconhecer esta pele branca, os lugares aonde ela me tem levado, os lugares aonde ela me tem impedido de ir.”³⁴

²⁹ Susan Gubar, “A «Página em Branco», Francesca Rayner (trad.), Ana Gabriela Macedo (org.) *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002, p. 99.

³⁰ Idem, *Ibidem*, p.102.

³¹ Idem, *Ibidem*, p.112

³² Idem, *Ibidem*.

³³ Idem, *Ibidem*.

³⁴ Adrienne Rich, “Notas para uma Política de Localização (1984)”, Maria José da Silva Gomes (trad.), in Ana Gabriela Macedo (org.) *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002, p. 20.

Esta consciencialização das mulheres sobre o seus corpos pode fazê-las pensar no seu significado na sociedade. Ao regressar à princesa do conto de Isak Dinesen, que Susan Gubar analisa, é possível considerar que esta personagem foi sujeita a este ritual devido ao estatuto de realeza em que nasceu. Porém, talvez se possa considerar que esta mulher questionou esta tradição e decidiu reescrever a sua situação, mesmo na sociedade estrita em que estava inserida, usando o seu próprio corpo como um texto em que conta a sua história.

3.1 Em Portugal

No caso da primeira vaga do feminismo, activistas de elites cultas e instruídas contribuíram para algumas das decisões da I República, como a lei do divórcio.³⁵ Para além deste importante direito, as mulheres nesta época lutaram, através de diversos movimentos sociais, por um maior acesso à instrução e ao trabalho e pela gestão dos seus bens.³⁶

Porém, os movimentos de segunda vaga do feminismo que ocorriam nos países europeus e nos Estados Unidos não tiveram o mesmo impacto em território nacional, já que em Portugal, a ideologia dominante considerava as mulheres como seres condescendentes que pertenciam exclusivamente ao meio doméstico, o que contribuiu para que se perdesse, no país, o avanço da primeira vaga.³⁷ Deste modo, as mulheres portuguesas não tinham a mesma liberdade de requerer os seus direitos, silenciadas pela forte censura política no país, que exaltava a família “perfeita”, onde sobressaía o chefe de família com autoridade sobre os filhos e a mulher, esta última, votada ao equilíbrio do lar e à maternidade. Isto não significa que as mulheres não usassem meios para alcançar estes direitos sob o regime ditatorial no país. Mesmo de uma forma que não implicasse uma revolta nas ruas, como acontecia no estrangeiro, algumas mulheres

³⁵ Zília de Castro Osório, *Falar de Mulheres. História e Historiografia*, Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p.12.

³⁶ Fernando Matos Oliveira, “A mulher no teatro da República”, in *Sinais de Cena*, nº14, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, 2010, p.25.

³⁷ Zília de Castro Osório, *Falar de Mulheres. História e Historiografia*, Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p.12.

portuguesas revoltavam-se pela sua situação e a escrita foi um útil instrumento para falarem durante o silêncio do Estado Novo.

Em 1972, o livro *Novas Cartas Portuguesas* foi escrito por três autoras, defensoras dos direitos das mulheres: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Baseado em cartas datadas do século XVII e atribuídas a Mariana Alcoforado, uma freira portuguesa, a um cavaleiro francês, as três escritoras escreveram textos, alguns dos quais considerados escandalosos para o seu tempo, pois abordavam abertamente assuntos repudiados pela censura política do país: a guerra colonial, a denúncia da violência contra as mulheres e a situação social das mesmas, entre outros assuntos igualmente incómodos para o regime.³⁸ Para além da denúncia, esta obra é uma via de demonstrar publicamente a difícil vida das mulheres portuguesas, confinadas ao silêncio e à repressão, através de inúmeras representações da mulher que estão longe da habitual imagem submissa, mas que têm uma identidade própria, que reclama igualdade ao mesmo tempo que desafia a reestruturação da sociedade.³⁹ Esta obra teve uma enorme adesão junto dos movimentos feministas internacionais e de personalidades de campos literários e intelectuais,⁴⁰ pela sua capacidade de empoderar a representação das mulheres.

Todavia, em Portugal, as três autoras sofreram consequências pela publicação deste livro, tendo o mesmo sido apreendido e as autoras sujeitas a um processo judicial. O apoio internacional não cessou com esta situação, tendo ficado mais fortalecido pelos protestos de movimentos feministas junto de embaixadas portuguesas e tendo sido o processo noticiado em vários jornais internacionais de renome.⁴¹

Esta publicação revela o poder da escrita, enquanto denúncia social e política, mas também oportunidade de revelar tabus, neste caso, ligados ao corpo e à sexualidade das mulheres, assim como à violência a que podem ser sujeitos.

³⁸ Ana Luísa Amaral, “Breve Introdução” in Ana Luísa Amaral (ed.), Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: D. Quixote, Edição anotada, 2010, p. XIX.

³⁹ Idem, *Ibidem*, pp.XLV-XLVI.

⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. XVIII.

⁴¹ Idem, *Ibidem*, p. XIX.

Um dos textos de *Novas Cartas Portuguesas* demonstra que a representação dos corpos das mulheres e dos homens baseia-se numa construção de ideias e palavras relacionadas aos estereótipos de género. O texto, intitulado “O Corpo”, relata um corpo de alguém que dorme, e à medida do seu desenrolar, lê-se a descrição deste corpo que faz o leitor pensar que se trata de uma mulher, pela beleza e delicadeza presente que se associa aos estereótipos femininos.⁴² Contudo, é revelado no final que, de verdade se trata de um corpo masculino, mascarado por uma linguagem estereotipada associada à mulher mas que demonstra como ambos os corpos podem ser descritos da mesma forma. Por outras palavras, o corpo masculino também pode ser descrito como belo e indefeso, este que de acordo com os estereótipos de género dominantes, devia ser forte e invulnerável. Ademais, este texto apresenta a perspectiva de uma mulher sobre um homem de forma erótica,⁴³ como tantas vezes o corpo da mulher é olhado por um homem em diversas formas de arte.

Assim, as autoras demonstraram que os estereótipos consistem num uso de linguagem específica que remete para o binário homem/mulher, em que estão determinadas as diferenças entre os dois, incluindo no corpo. O uso da linguagem que remete para o corpo feminino pode igualmente ser utilizado para descrever um homem. Desta forma, a representação de um corpo consiste na escolha de definições por parte do autor, sendo que tantas outras são igualmente possíveis.

O significado desta obra e a sua expansão foi de tal modo significativa para a condição das mulheres que impulsionou o surgimento do Movimento de Libertação das Mulheres em Portugal, em que várias mulheres de diferentes estatutos se associaram para exigirem direitos, que permitiam independentizar as mulheres, tal como os movimentos feministas internacionais:

“igualdade de direitos para os dois sexos, com condenação penal pelas discriminações sexistas; a revisão do Código Civil, do Código Penal e da legislação do trabalho; o direito de salário igual para

⁴² AAVV, “Notas Intertextuais e Outras” in Ana Luísa Amaral (ed.), Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: D. Quixote, Edição anotada, 2010, p. 374.

⁴³ Manuela Tavares, *Movimentos de Mulheres em Portugal. Décadas de 70 e 80*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

trabalho igual e o acesso a todas as profissões em igualdade; o reconhecimento pelo Estado do valor económico do trabalho doméstico.”⁴⁴

Para além disso, assuntos relacionados com o corpo, como a sexualidade e o planeamento familiar também foram do interesse do Movimento, como se comprova: “coloca como reivindicação importante o direito à contracepção e ao aborto livre e gratuito, acompanhado de uma campanha de esclarecimento sobre educação sexual.”⁴⁵

No entanto, a escrita não é exclusiva neste processo de visibilidade e aliança aos movimentos feministas pois novas representações das mulheres, onde se reivindicam o direito ao corpo e o empoderamento, estão presentes noutros tipos de arte, como o teatro.

A reivindicação do corpo é essencial para libertar as mulheres das amarras dos estereótipos de género pois consiste na conquista da sua independência e individualidade. Este corpo, importante para a possibilidade de criar, apresentando-se vivo perante uma plateia, num teatro, tem o poder acrescido de veicular as ideias de um modo muito significativo. No capítulo seguinte, observa-se como o teatro contribuiu para a divulgação dos movimentos das mulheres.

4) Teatro feminista

No teatro, os espectadores são levados para um local de fantasia pelos actores que trabalham as emoções e os corpos para darem vida às suas personagens. Os momentos em que a audiência observa e reage sobre a acção em palco, em que se envolve no enredo, origina uma ligação que se conecta à necessidade por parte dos actores da presença dessa audiência, para fazê-la sentir e pensar sobre o novo mundo criado em palco. Fernanda Lapa entrevistada, no âmbito desta pesquisa, sintetizou este tipo de conexão:

⁴⁴ Idem, *Ibidem*.

⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

“Qualquer Arte que não contenha em si a Emoção e a Razão é uma Arte morta. No Teatro é fundamental que o Público receba a verdade da emoção do Intérprete, não para o afogar em lágrimas que cegam ou em riso que ensurdeça, mas para que, através das lágrimas ou do riso, o Pensamento surja claro e transformador.”⁴⁶

Assim, para além da ligação, outro propósito do teatro consiste em que os espectadores pensem no que o enredo e as personagens que lá estão inseridas significam e, se assim for o caso, quiçá alterar ou dar outra perspectiva acerca de um determinado assunto.

Tendo em conta estes propósitos do teatro, não é de surpreender que as mulheres o tenham utilizado para divulgarem as suas exigências e mostrarem outras representações de mulheres, ao maior número de pessoas possível, durante a segunda vaga do feminismo e que este continue ainda a ser um instrumento político. Nesta altura, o teatro feminista tem a capacidade de demonstrar, através da ficção, as mudanças nas representações femininas que as feministas aspiravam ver na sociedade. Para além disso, contribuiu para uma maior presença feminina em funções principais na produção de teatro, que tinha sido até então, ofuscada pela presença masculina.

Apesar de, em papéis e funções principais, as mulheres sempre terem tido uma presença inferior aos homens no teatro, elas sempre estiveram presentes de uma forma ou de outra. Sue-Ellen Case refere que um número diminuto de mulheres são apresentadas nos mais antigos Anais da História do Teatro e aquelas que marcam presença, deve-se a razões como laços com homens de influência social, à sua própria classe social, à sua beleza, ou, em outros casos a textos da sua autoria que exprimiam os próprios estereótipos de género que a sociedade atribuía às mulheres.⁴⁷ De resto, outras mulheres, sem estas características, não eram consideradas merecedoras, segundo os códigos patriarcais, de ter acesso a textos dramáticos, a espaços teatrais, a

⁴⁶ Fernanda Lapa em entrevista realizada para esta dissertação de mestrado no dia 8 de Dezembro de 2019.

⁴⁷ Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York: Methuen, 1988, p. 28.

um estatuto profissional ou a qualquer tipo de financiamento.⁴⁸ No entanto, Case também refere aquelas que são consideradas as primeiras mulheres, na Grécia Antiga, a produzir teatro. Estas mulheres não escreveram um texto dramático que apresentaram em palco, mas sim utilizaram o corpo para se expressarem nas ruas das cidades, por vezes para satirizar personalidades, eventos e mitos da época.⁴⁹

Na sociedade isabelina, as mulheres ainda não eram permitidas em palco, e eram homens que interpretavam os papéis femininos. Nesta época, William Shakespeare escreveu “*The Taming of the Shrew*”, uma peça de teatro sobre uma mulher da cidade italiana de Pádua, considerada desagradável e obstinada, sem pretensão de se casar com alguém. Katharine acaba por deixar-se dominar por Petruchio, casa com este e torna-se dócil perante os seus desejos. Este casamento reflecte o comando masculino sobre as mulheres, nas relações matrimoniais desta época.⁵⁰ Assim, apesar de na época isabelina, as mulheres não serem permitidas em palco, como dito, esta peça aborda as suas questões, observando a forma como as mulheres eram desvalorizadas, enquanto seres submissos aos homens, pelos estereótipos de género que se mantiveram ao longo do tempo.

Katharine é uma personagem que sai da matriz cultural da representação de género da mulher. À semelhança da sua visão social, a perspectiva sobre a mulher nesta peça é aquela de obediente ao homem ou um objecto de desejo, pelas representações sexualizadas do corpo feminino.

Outra forma de presença das mulheres no teatro aconteceu durante a primeira vaga do feminismo, focada no direito ao voto das mulheres, como dito anteriormente. Algumas actrizes desta época, independentes por terem um sustento próprio e afastadas da imagem convencional das mulheres na altura, participavam em peças de

⁴⁸ Idem, *Ibidem*.

⁴⁹ Idem, *Ibidem*.

⁵⁰ Rachel De Watcher, “Power and Gender in *The Taming of the Shrew*”, publicado a 15 de Novembro de 2016. Disponível: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/power-and-gender-in-the-taming-of-the-shrew#authorBlock1> Visualizado a 14 de Maio de 2020.

teatro de baixo orçamento, colocadas em cena de modo a troçar da oposição que depreciava as exigências das sufragistas.⁵¹

Além disso, foi existindo ao longo do tempo, um número mínimo de mulheres noutras funções de produção de teatro, em comparação com uma maior participação de homens. Estas questões perduraram até aos dias de hoje, facto comprovado por um estudo levado a cabo por Fernanda Lapa e outras mulheres do teatro em 1994, muitos anos depois dos exemplos acima mencionados, que permitiu entender “o real panorama da situação da Mulher no Teatro português.”⁵² Percebeu-se que as mulheres, como atrizes, eram escolhidas para interpretar papéis estereotipados, escritos por homens enquanto que era raríssima a participação de mulheres na encenação.⁵³ Esta ofuscação também acontece noutras posições como a escrita ou a produção, estando a presença da mulher mais forte em posições consideradas femininas: “bilheteiras, costureiras, ajudantes de camarim, limpezas...”⁵⁴ É interessante pensar que anos depois da publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, um contributo feminino enorme para a literatura, e da posterior Revolução do 25 de Abril no país, ainda houvesse em 1994, uma divisão de papéis sociais em que as mulheres são sujeitas a funções mais inferiores.

De forma a reverter a situação, Fernanda Lapa fundou a Escola de Mulheres, uma companhia de teatro que valoriza textos tanto de autoria feminina como masculina que proporcionam papéis de empoderamento às suas personagens femininas, e que impulsiona o acesso a profissões artísticas e técnicas às mulheres, no teatro.⁵⁵

Esta resolução da Escola de Mulheres pode ser considerado um efeito do surgimento do teatro feminista, na década de 1960, que visava igualmente em permitir uma maior participação das mulheres na produção de teatro, em que produziam personagens femininas independentes e insubmissas. A sua origem aconteceu ao

⁵¹ Leslie Hill, “Suffragettes Invented Performance Art” in Lizbeth Goodman, Jane De Gay (eds.), *The Routledge reader in politics and performance*, London: Routledge, 2000, pp. 153-154.

⁵² Fernanda Lapa em entrevista realizada para esta dissertação de mestrado no dia 8 de Dezembro de 2019.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

mesmo tempo que algumas mulheres começaram a partilhar as suas vidas diárias em grupos que aludiam a uma melhor condição das mulheres, sendo que através do teatro, as questões, experiências e exigências a nível pessoal e profissional confessadas nos grupos e vociferadas em movimentos feministas, eram vistas no palco.⁵⁶

A própria produção do teatro feminista contrariava a ideia de uma hierarquia, pela ausência de um dramaturgo e encenador exclusivo, com o propósito de construírem um espectáculo de forma conjunta.⁵⁷ Deste modo, assumem a responsabilidade de criarem papéis para mulheres, que são insubmissos no palco e permitem que exista participação focada noutras funções principais, diminuindo assim a ofuscação que existe para as mulheres no teatro. O teatro tem os meios, tal como qualquer outra arte, de fazer uso daquilo que é considerado inabalável, como os estereótipos de género, e reinventar a realidade. Permite imaginar e criar realidades que reforçam ou condenam aquelas já existentes socialmente ao mesmo tempo que reinventam outras. Possui, assim, o poder de transformar a sociedade em que se insere.

O teatro feminista tem como objectivo apoiar o feminismo e conceder um espaço para que as mulheres tenham uma voz e, através da sua criatividade abordarem as suas questões, experiências e histórias, unicamente como consideram que são, para e no palco. Uma medida do teatro feminista consiste em obter a atenção das mulheres que observam a acção em palco, e fazê-las pensar sobre a forma como vivem. Sue Perlgut, uma das fundadoras do It's All Right to be a Woman Theatre,⁵⁸ referiu isto acerca do trabalho desta companhia: "...this is who we are and we're going to show it because nobody else will. I want to show there are alternatives...".⁵⁹

Sendo o teatro feminista, uma espécie de mensageiro dos direitos das mulheres, é possível observar semelhanças com a teoria feminista, pela reivindicação dos mesmos direitos. Porém, o recurso ao teatro é significativo para enfatizar o direito sobre o corpo,

⁵⁶ Dolores Brandon, "On Acting" in Karen Malpede (ed.), *Women in Theatre. Compassion & Hope*, New York: Limelight Editions, 2ª edição, Setembro 1987, p.259

⁵⁷ Idem, *Ibidem*.

⁵⁸ Fundado na década de 1970 por Sue Perlgut e Lynn Laredo, teatro nova-iorquino de mulheres que apoiava a segunda vaga do feminismo. As formas de expressão baseavam-se nas suas vivências pessoais.

⁵⁹ Charlotte Rea "Women for Women" in Carol Marin (ed.), *A Sourcebook of Feminist Theatre. On and Beyond the Stage*, London and New York: Routledge, 1996, p. 32.

uma das fontes de subordinação das mulheres, pois é directamente escolhido em palco para demonstrar o que as mulheres exigem.

Através da criatividade, as mulheres expressam que querem ser responsáveis por si próprias, e fazem-no pela desconstrução da imagem tradicional da mulher e pelo recurso ao corpo livre das normas culturais impostas pelas leis patriarcais.⁶⁰ Aparenta existir uma analogia com Hélène Cixous, no pedido da autora para as mulheres escreverem sobre si e para encontrarem o seu corpo enquanto escrevem. Sue-Ellen Case aponta para o ensaio de Cixous e refere a importância da seguinte frase: “Her language does not contain, it carries; it does not hold back, it makes possible.”⁶¹ Deste modo, a escrita da mulher pode ser produzida naturalmente, sem existirem restrições e significados hierárquicos, abandonando a forma da escrita que excluía o direito das mulheres em participar em qualquer discurso.⁶²

Em relação às actrizes, o facto de serem mulheres ou a possibilidade de terem vivenciado algum tipo de opressão devido aos estereótipos de género, pode facilitar o processo de criação da personagem. Esta questão remete para Konstantin Stanislavski, cuja obra *An Actor Prepares* refere que os actores devem realmente experienciar sentimentos que são conforme o que a personagem vive em cada cena.⁶³ Através do trabalho consciente deste processo, o actor ou actriz, ao procurarem memórias e experiências próprias, criam uma vida interior consistente com a da personagem e exprimem-a artisticamente através de acções físicas e comportamentos em cena.⁶⁴ Neste processo, o trabalho subconsciente surge,⁶⁵ talvez proveniente do que as próprias memórias os façam sentir e do que consideram que faça sentido partilhar com a “vida” da personagem. Também neste processo, a imaginação tem a importante função de

⁶⁰ Julia Rosler, *Acting the part: Gender and Performance in Contemporary Plays by Women*, tese de doutoramento apresentada à University of Stirling, 2000, p.7.

⁶¹ Hélène Cixous (1975) *Apud* Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York: Methuen, 1988, p.129.

⁶² *Idem, Ibidem.*

⁶³ Konstantin Stanislavski, *An Actor Prepares*, Elizabeth Reynolds Hapgood (trad.), London and New York: Routledge, 2003, p.16.

⁶⁴ *Idem, Ibidem.*

⁶⁵ *Idem, Ibidem.*

interligar o artista com a personagem⁶⁶ e entender quais as emoções que decifram a personagem, que é de seguida delineada pelo corpo.⁶⁷

O corpo transforma-se em todo o tipo de personagem que transporta qualquer ideia, seja política, social ou pessoal. No caso do teatro feminista, existe a possibilidade de as mulheres conseguirem exprimir o que realmente necessita de ser transformado em relação à representação das mulheres e às condições que as fazem ser consideradas inferiores socialmente, seja por sentirem opressão de forma directa ou por revolta. A criatividade permite as reinvenções enquanto que o corpo permite demonstrá-las a outros, de forma a consciencializar e a apresentar alternativas de viver. As próximas peças de teatro em análise não são todas consideradas feministas mas são produzidas por mulheres. O corpo é fundamental em todas e de formas diversificadas, referem questões abordadas pela segunda vaga do feminismo.

4.1 - *Calm Down Mother* (1966)

Megan Terry nasceu no dia 22 de Julho de 1932, em Seattle, Washington, nos Estados Unidos da América. Desde cedo, desenvolveu um interesse pelo teatro e após a realização de uma licenciatura em Ensino pela Universidade de Washington, tornou-se uma dramaturga do Omaha Magic Theatre, no Nebraska, em 1970.

Conhecida como a “Mãe do Teatro Feminista” pelo contributo da sua escrita em levantar questões feministas no palco, Terry afastou-se da revolução social, em termos políticos e económicos, focando-se assim na transformação pessoal da mulher. Demonstrou confiança às espectadoras e outras formas como podem ser na realidade, com o fim de se analisarem a si próprias.⁶⁸ A sua definição de teatro feminista é a seguinte: “anything that gives women confidence, shows themselves to themselves,

⁶⁶ Idem, *Ibidem*

⁶⁷ Perviz Sawoski, *The Stanislavski System Growth and Methodology*, 2ª edição. Disponível em http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanslavski.pdf Visualizado a 15 de Março de 2020.

⁶⁸ Helene Keyssar, *Feminist Theatre: Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, California: Macmillan Education, 1984, pp. 53-76.

helps them to begin to analyze whether it's a positive or negative image, it's nourishing.”⁶⁹

Uma característica particular no seu teatro baseia-se no uso de transformação dos actores de uma personagem para a outra, de forma abrupta.⁷⁰ Esta medida é vista em *Calm Down Mother*, definida muitas vezes como a primeira peça de teatro feminista.⁷¹ Aqui, três atrizes transformam-se em diversas personagens com o uso do corpo de modo a representarem várias mulheres. Apesar disto, têm a função de narradoras que abordam o público.

No início, as três atrizes estão juntas, de forma a parecerem uma planta que depois se quebra em três partes, isto é, três mulheres. Na cena seguinte, uma das mulheres representa Margaret Fuller, autora da obra *Woman in the Nineteenth Century*, publicada em 1845, que referia que as mulheres devem procurar a sua própria independência e escolher o seu modo de vida, através da educação. Aqui, Megan Terry aparenta enaltecer a posição da mulher na História.

Muito resumidamente, as outras personagens são duas irmãs que recordam o tempo com a mãe, já falecida. Uma recorda como a mãe tinha orgulho no seu cabelo, e lamenta ter perdido o seu no procedimento de uma operação ao coração, criticada por outra mulher por ter permitido a situação, ao excluir que o cabelo é muito importante para uma mulher. Em seguida, duas amigas encontram-se, discutem a providência cautelar contra o parceiro abusivo de uma delas enquanto que a outra sente injustiça pela sua mãe estar muito doente, ela tendo sido uma mulher independente que sustentava a casa sozinha. A seguir, duas idosas recusam obedecer às ordens da enfermeira num lar, seguidas de três prostitutas que vêm a superior como uma figura materna. Finalmente, a última cena é uma situação familiar, de uma mãe com duas filhas, em casa. Sue, uma das filhas, indigna-se com um artigo de revista que é contra a contracepção feminina, na altura em que a pílula contraceptiva feminina é divulgada

⁶⁹ Megan Terry *Apud Idem, Ibidem*, pp. 53-54.

⁷⁰ Helene Keyssar, *Feminist Theatre: Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, California: Macmillan Education, 1984, p.62.

⁷¹ *Idem, Ibidem*.

nos Estados Unidos da América, na década de 1960. A sua irmã Sak não entende esta indignação e a mãe simplesmente pede para não discutirem. Sue defende os direitos sexuais das mulheres, admitindo que toma a pílula. A mãe, que continua sem opinião, expulsa Sue de casa, quando esta revela que tem relações sexuais. A filha sai, confiante que tudo o que necessita é o que está no interior do seu corpo. Em contexto, ela refere-se à sua função reprodutora mas é possível que se referisse ao seu corpo como sendo ela, ou seja tudo o que ela necessita são as suas escolhas e o controlo sobre o corpo.

Através das recordações ou discórdia em relação às suas mães, as personagens aparentam atravessar um processo de transição em que, como filhas, sabem que são semelhantes ou diferentes das progenitoras, por vezes, até querendo aceitar a diferença. Uma tem o conhecimento que tem o mesmo gosto pessoal da mãe, outra compara a beleza da mãe em detrimento da sua, e Sue quebra a ligação com a família, ao acolher o seu corpo como tudo o que é fundamental para si. As implicações que a figura materna tem na vida destas filhas podem ser equivalentes com o que a sociedade implica na vida de um indivíduo. A mãe é uma espécie de sociedade que molda a vida da filha mas não a consolida pois existem sempre alternativas que a filha pode escolher, no processo da sua individualidade.

Este processo também é saliente na abordagem das três mulheres ao público. Elas falam para as mulheres, ao mesmo tempo que falam sobre si: “Woman Three: Keep writing. Maybe if I keep talking and writing, listing all the facts of my life, I won't seem so small, at least not so small to me.”⁷²

Como se pode observar, assim como as pensadoras feministas anteriormente referidas, as mulheres alegam à importância da escrita. Hélène Cixous escreveu no seu ensaio uma afirmação similar: “Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it.”⁷³ Para além disso, uma das mulheres faz outra exclamação acerca de si, igualmente importante: “Woman Two: I want to get to the point... where the anger that

⁷² Meghan Terry, “Calm Down Mother” (1966) in Victoria Sullivan, James Hatch (ed.), *Plays By and About Women*, New York: Random House, 1973, p.283.

⁷³ Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, University of Chicago, 1976, p. 876.

people send me, the disapproval they show me, the criticism they yell at me can be absorbed by me and sent right on through me.”⁷⁴

Talvez esta confiança resume o que Megan Terry imaginava ou sentia que as mulheres sofriam devido às críticas e desaprovações que a sociedade transmitia às representações da mulher que não coincidiam com os estereótipos de gênero. Esta zanga é uma quebra do silêncio em que algumas mulheres se sentiam confinadas e uma revelação do que realmente sentem.

A história de Sue corresponde a estas afirmações no sentido em quando sai de casa, ela diz à sua mãe que ambas são de tempos diferentes, e que podem existir alternativas nas vivências das mulheres. Aqui, Terry conta uma nova história e faz com que a personagem se afaste da família tradicional e aumente a sua conexão com o corpo: “I’ll go, all right! I don’t need any bags. I got everything I need right here in my belly.”⁷⁵ De facto, existe uma separação entre o passado, que Hélène Cixous salientou no seu ensaio, marcado aqui pela separação valores tradicionais da família e o biológico,⁷⁶ isto sendo as escolhas sobre o próprio corpo, a sua matéria-prima.

A fala de Sue supracitada continua com o eco das três mulheres que repetem diversas vezes que o corpo é suficiente, ao mesmo tempo que tocam nas respectivas partes do corpo: “Our bellies...Our funnies...Our eggies...Are enough.”⁷⁷ Helene Keyssar analisa a participação das três mulheres no final desta última cena quando aparentemente se identificam com a maternidade e referem que esta função é suficiente para as mulheres.⁷⁸ Esta afirmação aparenta ser limitadora e passiva após o requerimento das mesmas para que as mulheres falassem de qualquer aspecto das suas vidas ao ponto de ecoarem na vida de outras mulheres e após a zanga que expressaram pelas críticas e desaprovações que recebiam de outros. Para além disso, ao longo da

⁷⁴ Meghan Terry, “Calm Down Mother” (1966) in Victoria Sullivan, James Hatch (ed.), *Plays By and About Women*, New York: Random House, 1973, p.282.

⁷⁵ Idem, *Ibidem*, p.293.

⁷⁶ Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa” Keith Cohen, Paula Cohen (trad.), in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, nº 4, Chicago: University of Chicago, 1976, p. 875.

⁷⁷ Meghan Terry, “Calm Down Mother” (1966) in Victoria Sullivan, James Hatch (ed.), *Plays By and About Women*, New York: Random House, 1973, p.293.

⁷⁸ Helene Keyssar, *Feminist Theatre: Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, California: Macmillan Education, 1984, p. 63.

peça, as três mulheres representam mulheres que lidam com assuntos complexos como a relação passada com a mãe, a independência depois de uma relação abusiva e expressão de opiniões sobre o controlo do próprio corpo, que prejudicam a relação com a família. Assim, quando as três mulheres sorriem para o público e referem docilmente que os seus óvulos são suficientes, é uma ironia pois Megan Terry não sentimentaliza a relação entre as mães e as filhas,⁷⁹ focando aliás outros assuntos difíceis, como os acima referidos. Para além de uma ironia, é também um desafio que é desmascarado quando as mulheres viram as costas ao público, escondendo o sorriso, e perguntam “ARE THEY?”⁸⁰ Aqui, não é aprovação que procuram mas, sim, uma proposta de reflexão por quem é questionado. É uma provocação em forma de pergunta, questionada em palco à observação dos espectadores. As atrizes desafiam o público a pensar se as mulheres conseguem ser seres suficientes, mesmo se não se apresentarem belas, puras e submissas conforme os estereótipos de género após terem ouvido o que as personagens de Megan Terry tiveram para dizer.

4.2 – *Cloud Nine* (1979)

Caryl Churchill, nascida a 8 de Setembro de 1938 em Londres, estreou esta peça em 1979. Anteriormente, estudou na Universidade de Oxford, onde escreveu as suas primeiras peças de teatro.⁸¹ Depois do ensino superior, iniciou a carreira em dramaturgia e em 1972 instalou-se no Royal Court Theatre, um teatro conceituado para dramaturgos. Depois de casar e constituir família, trabalhou na rádio pois era uma posição profissional respeitável e de valor, que permitia que ficasse menos tempo fora de casa. Eventualmente, começou a escrever peças de teatro em casa enquanto cuidava dos filhos. Escreveu inúmeras peças, que retratam temas históricos, ideias políticas

⁷⁹ Idem, *Ibidem*, p.63

⁸⁰ Meghan Terry, “Calm Down Mother” (1966) in Victoria Sullivan, James Hatch (ed.), *Plays By and About Women*, New York: Random House, 1973, p. 293.

⁸¹ Helene Keyssar, *Feminist Theatre: Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, California: Macmillan Education, 1984, p. 78.

feministas e erotismo, incluindo a peça em análise que lhe galardoou um prémio Orbie, em 1982.

O primeiro acto de *Cloud Nine* ocorre em África no século XIX, na casa de uma família inglesa. Clive é considerado o chefe da família e a sua esposa Betty, representada por um actor, é delicada e obediente. O casal tem dois filhos, Edward e Victoria. Com eles, vivem a mãe de Betty, a ama, Ellen e um criado, Joshua.

No início, Clive apresenta a esposa e refere que ela é precisamente como uma esposa deve ser. O facto de ser representada por um homem significa que a mesma é moldada à imagem masculina.

Por sua vez, Betty refere que ambiciona ser tal como o marido deseja que ela seja. À semelhança, Joshua diz que tudo o que deseja ser consiste em ser como os homens brancos. Por fim, o filho, representado por uma actriz, deseja ser como o pai. O facto de ser representado por uma mulher deve-se aos comportamentos considerados femininos por parte de Edward no decorrer da peça.

A filha, representada por uma boneca, a sogra e a ama não são apresentadas pois Clive considera ser desnecessário. A questão do uso da boneca justifica-se por Caryl Churchill pretender corporizar o psicológico da personagem,⁸² que se pode determinar como nulo, neste acto.

Assim, é possível observar rapidamente a subordinação da mulher relativamente ao homem na maioria dos elementos familiares femininos. É possível observar mais exemplos durante a peça como, por exemplo, num momento perante um conflito entre a esposa e o criado, Clive impede-a de falar, afirmando que somente ele deve tratar do assunto, apesar de Betty ser a ofendida. Ainda relativo a Betty, cuja mãe a aconselha a seguir os valores tradicionais relativos às mulheres, acredita que o acto sexual com o marido é um dever e jamais um prazer para a mulher.

Contudo, existem vestígios de frustração quando Betty deseja relacionar-se com outro homem e quando exclama, saturada, que está cansada de esperar pelos homens,

⁸² Idem, *Ibidem*, p. 95.

dentro de casa enquanto eles se encontram no exterior. No entanto, reprime o desejo sexual e conforma-se devido aos seus deveres como esposa, mãe e mulher.

A figura do filho transmite igualmente os estereótipos de género na medida em que está a ser educado para ser um homem. Portanto, os valores ensinados são de bravura e repressão de sentimentos que demonstram fragilidade. Porém, Edward tem comportamentos considerados femininos, que preocupam a mãe e desiludem o pai, como chorar e brincar com bonecas. Segundo Caryl Churchill, Clive tenta incutir os moldes masculinos tradicionais ao filho, para se tornar num homem como ele.⁸³

A filha, representada por uma boneca, transparece insignificância por ser uma menina, ao ponto de não necessitar de um corpo real. Como rapariga, só existe através das outras personagens, que falam por ela e criada para crescer como uma mulher notada apenas pela beleza. As seguintes falas de Clive marcam a presença destes estereótipos dirigidos aos filhos: “Clive: Did she [Victoria] wear Ellen's big hat like a lady. What a pretty.”⁸⁴ e “Clive: Yes, it's manly of you Edward to take care of your little sister.”⁸⁵

Outros assuntos que retratam uma hierarquia em que Clive está no topo estão presentes nesta peça, como a homossexualidade, profundamente condenada pela personagem, e questões pós-coloniais, em que os nativos são considerados inferiores pelas personagens brancas e inclusive Joshua.

O Acto II acontece no século XX, em Londres, mas para as personagens apenas passaram vinte e cinco anos. Caryl Churchill escolheu este intervalo de tempo invulgar de modo a salientar como os valores tradicionais de género da era vitoriana ainda podem ser encontrados na contemporaneidade.⁸⁶

Victoria já não é representada por uma boneca, mas sim por uma atriz, ganhando assim um corpo. Ela, casada e com um filho, é confrontada com a decisão de

⁸³ Idem, *Ibidem*.

⁸⁴ Caryl Churchill, “Cloud Nine”, in *Plays: 1: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light shining in Buckinghamshire, Cloud nine*, London: Methuen, 1985, pp. 7-8.

⁸⁵ Idem, *Ibidem*.

⁸⁶ Helene Keyssar, *Feminist Theatre: Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, California: Macmillan Education, 1984, p. 96.

sair da cidade devido a uma oportunidade profissional mas prossegue indecisa no decorrer da peça até decidir partir, sem a família.

Edward assumiu a sua homossexualidade, apesar de a esconder por medo de perder o emprego como jardineiro no parque. Ele está empenhado num relacionamento com outro homem, mas o companheiro não tem interesse num compromisso profundo.

Betty decidiu deixar o marido e assim, Clive não está presente neste acto. Para se sustentar, Betty procura um emprego pela primeira vez e passa pelas mudanças que a situação implica, como viver sozinha, sem depender de um homem. No final, acaba por aceitar a mudança.

No Acto II, aparenta existir uma maior libertação das restrições de género conduzidas por Clive, no acto anterior. Na sua ausência, as outras personagens entram num processo de busca identitária sem estarem escondidas atrás dos estereótipos de género. No início deste acto, Betty permanece conectada com o tradicionalismo presente no Acto I, principalmente por acreditar que uma mulher deve cuidar da família tradicional, como se pode comprovar nas falas seguintes, na sequência de uma conversa com Lin, amiga de Victoria e mãe solteira:

“Betty: I would have been frightened when I was your age. I thought, the poor children, their mother all alone.

Lin: I’ve a lot of friends.

Betty: It's strange not having a man in the house. You don't know who to do things for.

Lin: Yourself.

Betty: Oh, that's very selfish.”⁸⁷

⁸⁷ Caryl Churchill, “Cloud Nine”, in *Plays: 1: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light shining in Buckinghamshire, Cloud nine*, London: Methuen, 1985, p. 64.

No entanto, no momento em que aceita a fase de independência graças à sua auto-sustentação, Betty recorda o seu passado, quando Clive era o centro da sua existência. Em forma de monólogo, relembra a intimidade com o marido, e refere como considerava que ele era o único que podia ter prazer na sexualidade, apesar de ela também sentir falta. Betty conta que, enquanto jovem, antes do casamento com Clive, explorava a sua sexualidade, através da masturbação, algo de que tinha prazer em fazer, até que a sua mãe, que condena profundamente o prazer sexual por parte das mulheres, descobriu. Devido à vergonha e desaprovação que sentiu por parte da sua mãe, Betty decidiu que apenas depois de casar, poderia participar numa situação referente à sua sexualidade, para satisfazer o marido, o único que podia ter prazer nessa intimidade.

A situação modificou-se quando, numa noite, sentiu a presença física do seu corpo: “I touched my face, it was there, my arm, my breast, and my hand went down where I thought it shouldn't, and I thought well there is somebody there.”⁸⁸ Assim, o seu corpo ganhou uma outra representação, distinta à do acto I. Já não é um corpo que, como uma marioneta era comandado pelo que o marido pretendia dela, mas outro, liberto para mergulhar no “egoísmo” que criticava na fala acima, ou seja no direito de cuidar somente de si mesma. Ainda em reminiscência, Betty admite zanga contra Clive e a mãe, enquanto descobria o seu corpo, por fazerem com que ela acreditasse que não podia sentir-se assim. Continuou a desafiá-los através do toque, sabendo que ao fazê-lo, estava a distanciar-se deles enquanto uma pessoa diferente, mesmo que a separação lhe trouxesse sofrimento.

Existe aqui uma ponte com uma fala das três mulheres de *Calm Down Mother*, à semelhança da previamente referida: “Woman Three: ...Talk... lay bare every part of your limited life. Maybe you could force your life to grow into lives.”⁸⁹ Esta personagem pede para as mulheres falarem a verdade sobre si, porque se o fizerem possivelmente encontram parecenças com a vida de outras mulheres e assim, uma vida torna-se em várias. Porém, também é possível considerar que a revelação destes factos sobre si mesma seja a forma de descobrir a sua identidade, que pode reflectir-se em diversas

⁸⁸ Idem, *Ibidem*, p. 82.

⁸⁹ Meghan Terry, “Calm Down Mother” in Victoria Sullivan, James Hatch (ed.), *Plays By and About Women*, New York: Random House, 1973, p. 282.

maneiras, incluindo na zanga que pode emergir, tal como Betty e Woman Two, de *Calm Down Mother* sentiram pela crítica e reprovção a elas dirigidas.

Victoria também obteve uma nova representação do seu corpo pois, como referido, neste acto é representada por um corpo e não por uma boneca. Pode isto significar uma quebra com um tempo que a reduziavam a um objecto, manuseado pelos outros. Agora é uma mulher, dona do seu corpo, e depara-se com a escolha de um novo trabalho, fora da cidade.

No entanto, existem dois sentimentos em Victoria que podem estar relacionados com o seu passado. No início do Acto II, ouve o marido que manifesta opiniões sobre a sua proposta de emprego. Martin afirma que a sua escolha é indiferente para a relação entre os dois: “People are making decisions like this every day of the week [...] Our relationship might well stand the strain of that, and if it doesn't we're better out of it.”⁹⁰ Victoria está em silêncio e começa a chorar, talvez por não querer quebrar com o passado, indo para uma cidade sozinha, ou possivelmente esteja confusa sobre como proceder, ou seja, se toma uma decisão própria ou se se resigna a umas das escolhas do marido, como observava na relação entre os seus pais. Mais adiante, Martin menospreza as suas escolhas, ao dizer: “Do you think you're well enough to do this job?...No one's going to think any less of you if you stay here with me. There's no point being so liberated you make yourself cry all the time.”⁹¹

No final, Victoria deixa o marido e o filho, ao fazer o que não é esperado de uma mulher.

No início do Acto II, Victoria e Betty são representadas de forma contrastante. Enquanto que Betty está alicerçada aos estereótipos de género patentes no Acto I, Victoria age de forma contrária à imagem tradicional da mulher ao considerar ir para longe devido à sua profissão, deixando a sua família, e não ter o suposto cuidado com o filho, como quando o perde no parque por não estar atenta.

⁹⁰ Caryl Churchill, “Cloud Nine”, in *Plays: 1: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light shining in Buckinghamshire, Cloud nine*, London: Methuen, 1985, p. 61.

⁹¹ Idem, *Ibidem*, p. 62.

Relativamente à relação entre as duas, Betty faz reparos à beleza da filha que esta discorda e no decorrer da peça, elas concordam que não gostam uma da outra. Mas existe uma semelhança particular entre ambas, proveniente de uma outra perspectiva. No final, ambas ficam sozinhas, afastadas uma da outra mas por isso mesmo, encontram o seu caminho. Betty encontra o seu corpo e o direito de o sentir, retirado de si até aquele momento, pelos valores familiares que o proibiam e Victoria decide partir para Manchester, deixando a família.

O seu corpo de boneca na infância remete para a “página em branco” de Susan Gubar, que lisa e sem cor, podia representar qualquer significado. A boneca que emitia silêncio, um objecto opressivo por Victoria não ser considerada um elemento importante na família patriarcal, pode ser visto como um silêncio que representaria qualquer crítica e deliberação sobre si mesma, enquanto adulta. Com o corpo de mulher, ela pode movimentar-se pelo território a seu próprio comando.

Esta mudança de espaço remete para o ensaio de Adrienne Rich, quando esta refere que a forma de mudar os valores e comportamentos do sistema patriarcal, que valoriza a masculinidade e a família patriarcal, debruça-se na mudança do próprio indivíduo, que pode ser realizada através de diversas “vozes, línguas, gestos e acções”⁹² pois para Victoria, a mudança centrava-se na sua saída de casa e para Betty, no reencontro com o seu corpo.

Em 2008, em Portugal ocorreu a segunda produção desta peça pela companhia portuguesa Escola de Mulheres, com encenação de Fernanda Lapa. As razões da actriz e encenadora basearam-se no interesse comum que partilhava com Caryl Churchill nos assuntos que esta aborda nas suas obras: “do poder, da homofobia, do racismo e da repressão...e também do jogo dos papéis sociais e sexuais determinados pela Economia.”⁹³ Fernanda Lapa continua ao referir que Churchill “faz uma reavaliação das normas masculina da linguagem teatral e deita abaixo os limitativos estereótipos dos papéis sexuais.” Isto é conseguido também pelo corpo, que a mesma diz que “torna-se,

⁹² Adrienne Rich, “Notas para uma Política de Localização (1984)”, Maria José da Silva Gomes (trad.), Ana Gabriela Macedo (org.) *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002, p. 29.

⁹³ Fernanda Lapa em entrevista realizada para esta dissertação de mestrado no dia 8 de Dezembro de 2019.

ele próprio, um objecto dramático”⁹⁴ e a escolha de usar o corpo do artista com o sexo oposto ao da personagem faz questionar “o que é ser masculino? O que é ser feminino?”⁹⁵ Os corpos dos actores trocados denunciam como os estereótipos de género são construídos nos corpos das personagens. O *cross-dressing* das personagens permite uma visualização do que as personagens desejam ser.⁹⁶ Betty demonstra a sua fragilidade através de gestos e movimentações físicas exageradamente delicadas, representada por um homem, porque é suposto mostrar como as mulheres se devem comportar consoante os ideais do patriarcado; Edward deseja ser como o pai mas no interior, tem vontades consideradas femininas e por isso é renegado pelo pai por não demonstrar um carácter masculino, sendo assim representado por uma mulher; em relação a Victoria, é impossível pensar sobre o seu interior, visto que é uma boneca.⁹⁷

Porém, não existe troca de género no Acto II, e consequentemente as personagens vivem sem terem de se comportar consoante o seu género. Pelo contrário, vivem de acordo com as suas identidades, descobertas, desejos e corpos.

De facto, Caryl Churchill fez uso da sua criatividade para formar dois actos paralelos que oferecem duas alternativas, uma que salienta opressão e a outra, uma maior libertação, em que as mulheres e os homens não têm comportamentos ideais a nível dos estereótipos de género. O desarranjo do tempo entre os actos e a inversão do género das personagens com os actores são as suas formas de desafiar a firmeza dos estereótipos de género na sociedade.

Existe ainda uma possível analogia entre o corpo de Betty no Acto I e o corpo descrito nas *Novas Cartas Portuguesas* referido num dos capítulos anteriores, no sentido que são duas imagens do corpo da mulher, em que ambas representam os estereótipos de género, ao tomar uso do corpo masculino. O corpo de Betty transmite a sua delicadeza e fragilidade por gestos e palavras escritas pela autora britânica, representando a imagem de esposa e mãe ideal. Por sua vez, o corpo descrito pelas autoras portuguesas representa a imagem sexual estereotipada da mulher. Ambas

⁹⁴ Idem, *Ibidem*.

⁹⁵ Idem, *Ibidem*.

⁹⁶ Elaine Aston, *Caryl Churchill*, Third Edition, United Kingdom: Northcote House Publishers, 2010, p. 32.

⁹⁷ Idem, *Ibidem*.

representações, que os movimentos feministas tentavam dismantelar, foram criadas pelas autoras com o uso do corpo do homem, para no final terem outras revelações: Betty obteve no Acto II, um outro corpo de mulher, deixando o corpo masculino, tornando-se independente e o corpo das *Novas Cartas Portuguesas* tratava-se afinal de um homem, e da observação de uma mulher. Isto demonstra como a representação da mulher estereotipada presente em obras da literatura e do teatro provém do imaginário e linguagem dos autores masculinos, que pode afinal moldar-se através da criatividade das mulheres.

4.3 - *Os Monólogos da Vagina* (1996)

Eve Ensler, actriz, encenadora e activista, nasceu no dia 25 de Maio de 1953, em Nova Iorque. Em 1975, concluiu uma licenciatura em Artes e em 2003, um Doutoramento em Letras pela faculdade de Middlebury, Vermont. Aos 24 anos, começou a escrever para o teatro, tendo sido, anos mais tarde, galardoada com diversos prémios pelo seu trabalho.

O teatro serviu como refúgio para Eve Ensler, que descobriu a dramaturgia, alguns anos depois de ter sofrido abusos sexuais e mentais durante a infância e adolescência.⁹⁸ Estes traumas provocaram uma repulsa ao seu corpo e supressão da sua sexualidade. Em contrapartida, a escrita permitiu que Ensler conseguisse encontrar uma forma de lidar com esse passado.⁹⁹

Os Monólogos da Vagina, em análise, estreou em 1996 na sua cidade natal. Esteve em cena durante anos em diversos países, incluindo os Estados Unidos e o Reino Unido. Aborda assuntos como a sexualidade feminina e denuncia o abuso sexual. A sua experiência com este projecto inspirou-a a criar *V-day*, um movimento que visa contribuir para o cessar da violência contra as mulheres, através de investimentos em

⁹⁸ Marta Morales, “«I Wrote to Exist»: Eve Ensler y *The Vagina Monologues*” in *Atenea : revista bilingüe de la facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico*, Mayagüez: Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Puerto Rico, vol. XXIV, 2004, p. 2.

⁹⁹ Idem, *Ibidem*.

programas educativos contra a violência e reaberturas de abrigos que protegem mulheres, vítimas de violência.

Esta peça é constituída por testemunhos reais de muitas mulheres, de diversas etnias, idades e estratos sociais, os quais foram recolhidos em entrevistas, que abordaram variados assuntos relativos à sexualidade, recolhidos e depois interpretados por Eve Ensler, em palco.

As memórias destas mulheres são provenientes de experiências sexuais que tiveram ao longo da vida e que as marcaram de alguma forma, seja positivamente ou o contrário. Apesar de todos os monólogos abordarem a vagina, como uma espécie de símbolo da mulher, a presença do corpo feminino é reflectida de várias formas.

No caso da memória “The Flood”, uma mulher de 72 anos conta que, enquanto jovem, num encontro amoroso com um rapaz, o seu corpo manifestou-se fisicamente numa altura de afecto físico, devido à excitação que sentia: “And I got excited, so excited and well, there was a flood down there. I couldn’t control it.”¹⁰⁰ A partir desse episódio, a entrevistada revela que os encontros seguintes foram escassos por recear as manifestações do seu corpo. Esta possível vergonha e nervosismo inibiu-a de vivenciar a sua sexualidade, definindo a vagina como: “A place you don’t go.”¹⁰¹ Esta mulher termina a contar que sofreu uma operação, em que tiveram de ser retirados órgãos do seu sistema reprodutor: “they took away just about everything connected with down there. Moved out the uterus, the tubes, the whole works.”¹⁰²

No final da entrevista, apesar de a considerar desadequada, por abordar um tema tão íntimo como a sexualidade feminina, a mulher admite a Ensler que se sente melhor por finalmente contar esta parte da sua vida a alguém.

Noutra memória, intitulada “The Vagina Workshop”, a entrevistada conta que participou num workshop, onde o objectivo seria as participantes explorarem as suas vaginas, através de exercícios, para descobrirem as suas características. Um destes exercícios consistia em encontrar e observar o seu clitóris, com um espelho de mão. Este

¹⁰⁰ Eve Ensler, *Vagina Monologues*, New York: Dramatist Play Service Inc., 2000, p. 11.

¹⁰¹ Idem, *Ibidem*.

¹⁰² Idem, *Ibidem*.

era o momento que a entrevistada esperava com apreensão pois sempre acreditou, e até desejou, que o seu prazer fosse responsabilidade de outrem, como se comprova na seguinte citação: “Maybe it was knowing that I had to give up the fantasy...that someone was coming to lead my life, to choose direction, to give me orgasms. I could feel the panic coming.”¹⁰³ Observá-lo em si significaria a percepção de que o seu prazer provém do seu corpo. No entanto, o exercício possibilitou uma aproximação evidente ao seu corpo, situação que lhe parecia impossível. A fala supracitada sugere que não era simplesmente o prazer sexual que ela esperava que outros lhe dessem, mas também que, por ela, escolhessem o seu próprio caminho. Possivelmente, a realização que teve naquela sala no momento do workshop e que lhe permitiu conectar-se ao corpo, também possibilitou a revelação de que apenas ela pode liderar a sua vida.

Outra memória com o título “My Vagina Was My Village” é baseada em entrevistas realizadas pela autora a refugiadas bósnias durante a guerra da Jugoslávia. Eve Ensler, interpretando uma destas mulheres, compara a sua vagina com a sua aldeia, um lugar de natureza: “My vagina was green, water soft pink fields.”¹⁰⁴ A seguir, compara-a com a sua personalidade: “My vagina was chatty, can’t wait, so much, so much saying words talking, can’t quit trying, can’t quit saying.”¹⁰⁵ No entanto, a narradora conta que já não considera a sua vagina (ou lugar onde viveu e personalidade) como uma paisagem campestre ou como os traços de quem era, desde as violações que sofreu nas mãos de soldados. Na produção desta memória em particular, Eve Ensler explica, no filme homónimo de *Os Monólogos da Vagina*, de 2002, que visitou campos de refugiadas na antiga Jugoslávia, após observar uma fotografia, onde se viam diversas mulheres, vítimas de violência sexual. O facto de Ensler ter ouvido as histórias tremendas destas mulheres, vítimas de violência sexual como instrumento de guerra, fê-la considerar que este tipo de violência ocorre, mesmo em países que não estão sobre uma guerra, como nos Estados Unidos da América.

O facto da peça basear-se em memórias reais é significativo para pensar nas possíveis mudanças que a mulher ultrapassa a partir do corpo. As memórias incorporam

¹⁰³ Idem, *Ibidem*, p. 15.

¹⁰⁴ Idem, *Ibidem*, p. 25.

¹⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

as vivências reais de cada mulher, momentos em que esta fez, caminhou, sentiu, sofreu, chorou e riu, com o corpo. As memórias também significam uma consciência do real, do que é descoberto, das suas decisões e dos acontecimentos que ocorreram nas suas vidas. As mulheres contaram a Eve Ensler, realidades das suas vidas, não são ficção. Sendo assim, contaram um “corpo real” pela linguagem das suas memórias e sentimentos, livre das imagens ideais que os corpos femininos devem carregar, socialmente.

As entrevistadas contaram três situações, distintas mas todas reais, relativas aos seus corpos: a repressão da sua sexualidade, o contacto directo com a parte corporal que proporciona prazer sexual e a violência sexual. Através de situações contadas relativas ao corpo, como referido, descobre-se os resultados, positivos ou negativos, que marcam a vida das mulheres, a nível emocional e também se considera os crimes que se cometem contra as mulheres, em qualquer parte do mundo.

De acordo com a autora, a vagina é uma metáfora que personifica as mudanças que ocorrem durante a vivência destas mulheres.¹⁰⁶ Assim, a vagina não é simplesmente a parte do corpo, pois simboliza a memória da violência, do medo, da vergonha e da conciliação com o corpo.¹⁰⁷

Para a produção dos monólogos, a autora conta que inspirava-se em frases das entrevistadas que lhe suscitavam atenção e escrevia-os a partir dessas palavras.¹⁰⁸ Assim, segundo a autora, a essência da história de cada mulher estava presente, apesar das suas palavras terem sido transformadas por outras.¹⁰⁹ Como mencionado anteriormente, a criatividade permite apresentar material concreto, isto é, corporizar representações que derivam da imaginação do criador e se tornam existentes na cultura.

As memórias são assim imaginadas, interpretadas e reinventadas por Ensler, que cria novos cenários para a vivência destas mulheres e, conseqüentemente, novas

¹⁰⁶ Christine M. Cooper, “Worrying about vaginas: Feminism and Eve Ensler's *The Vagina Monologues*” in *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 32, no. 3, Chicago: Chicago University Press, 2007, pp. 727-758.

¹⁰⁷ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁸ Marta Morales, “«I Wrote to Exist»: Eve Ensler y *The Vagina Monologues*” in *Atenea: revista bilingüe de la facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico*, Mayagüez: Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Puerto Rico, vol. XXIV, 2004, p. 2.

¹⁰⁹ Idem, *Ibidem*.

representações. Sendo baseada na imaginação, é possível considerar que as descrições das experiências que a autora faz, podem não corresponder totalmente ao que verdadeiramente aconteceu. Talvez a refugiada que falou sobre os horrores que sofreu como vítima de crimes sexuais não tenha de facto comparado o seu corpo com os campos verdejantes onde habitava mas tenha falado neles como o seu lugar de habitação, antes do início da guerra. Porém, esta comparação de Ensler pode ser uma forma de colocar o corpo em contacto directo com a mulher, em todos os aspectos que ela viveu, isto é, o antes e depois do trauma. É possível que seja igualmente uma forma de recuperar algo que foi esquecido ou nunca antes mencionado, como no caso da entrevistada da memória “The Flood”, que confessa que a autora é a primeira pessoa a quem fala da sua experiência. Assim, das memórias são criadas novas representações das mulheres, para a interpretação em palco e para a visualização de um público, ganhando um novo “corpo” que não pode ser esquecido ou não relatado, pois está permanente na escrita de Eve Ensler.

4.4 – *Ensaaios para uma Cartografia* (2014)

Esta é a única performance em análise. A performance destacou-se primeiramente na década de 1960, sendo uma mistura de diversas artes. Este tipo de espectáculo distingue-se do teatro que foi analisado anteriormente, pois enquanto este segue um enredo fictício, a performance vai ao encontro da realidade do performer, que se apresenta a si próprio, ao invés de uma personagem.¹¹⁰ Apesar disso, o texto dramático na performance não tem de ter uma presença forte nem conduz a um sentido específico.¹¹¹ No caso desta, em análise, é inexistente.

¹¹⁰ Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira (trad.), São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 284.

¹¹¹ Josette Féral, “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, Lúcia Borges (trad.), in *Sala Preta*, vol. 8, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 201.
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370> Visualizado a 26 de Maio de 2020.

Segundo Richard Schechner, uma performance consiste em ser, em fazer e mostrar o que se está a fazer, como nas actividades diárias da vida de cada indivíduo.¹¹² Igualmente na vida, a performance depende da interacção com os outros, neste caso com os espectadores, em que estes fazem parte do espectáculo, pois são eles que encontram um sentido para o que observam.¹¹³ Assim, é importante salientar que, na performance, ao contrário do teatro, o fundamental não é o resultado final, mas sim todo o processo que se vai desenrolando e a interpretação de cada espectador.¹¹⁴

O aparecimento da performance coincidiu com a segunda vaga do feminismo. As mulheres criavam os seus próprios projectos ao escreverem, produzirem, encenarem e estarem encarregues de outras demais funções que as permitiam construir um espectáculo.¹¹⁵ Apesar disso, e tendo em conta que a arte performativa visa trabalhar sobre o corpo do próprio performer, como visto, é igualmente uma oportunidade para as mulheres representarem os seus corpos e de se expressarem conforme as suas visões.¹¹⁶

Existe um estudo que defende que as sufragistas, da primeira vaga do feminismo foram as pioneiras na arte performativa pelas formas planeadas que decidiram manifestar-se em defesa das suas exigências: os atentados a instituições prestigiadas onde homens com riqueza e poder social frequentavam e o uso de disfarces de mulheres como Joana d'Arc para exaltar a história feminina.¹¹⁷ Estas acções não são encenadas com falas e enredos como as peças de teatro que as actrizes faziam, era sim um fazer que ao mesmo tempo demonstrava quem elas aspiravam ser e conseguir.

Se for possível seguir esta linha de pensamento, a performance não surgiu com os movimentos da segunda vaga do feminismo. Pelo contrário, foi aproveitada por estas feministas para mostrarem, através de protestos e divulgações diversas das suas ideias,

¹¹² Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*, Third Edition, London and New York: Routledge, p.28.

¹¹³ Thi Minh-Ha Trinh (1989), *Apud* Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 1996, p. 182.

¹¹⁴ Idem, *Ibidem*.

¹¹⁵ Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 1996, p. 148.

¹¹⁶ Erin Striff, "Bodies of Evidence: Feminist Performance Art" in *Critical Survey*, vol. 9, nº1, New York and Oxford: Berghahn Books, 1997, p. 1.

¹¹⁷ Leslie Hill, "Suffragettes Invented Performance Art" in Lizbeth Goodman, Jane De Gay (eds.), *The Routledge reader in politics and performance*, London: Routledge, 2000, p. 155.

um outro papel representado das mulheres para além do de dona de casa e esposa. Através da performance, ou por outras palavras desempenho de papéis femininos protestantes e opinativos, demonstram representações heterodoxas daquelas esperadas das mulheres, na vida real.

No âmbito desta dissertação, Mónica Calle revela que não considera *Ensaaios para uma Cartografia* como feminista¹¹⁸ mas obtém um lugar nesta análise devido ao grandioso destaque ao corpo da mulher no seu trabalho. Apesar disso, é uma peça de auto-superação, de busca de identidade, de saber até que ponto se consegue alcançar um objectivo ao mesmo tempo que se criam vínculos com o público.

A encenadora e actriz nasceu no dia 5 de Setembro de 1966. Fundou a companhia de teatro Casa Inconveniente, em Lisboa, lugar de origem de vários espectáculos, incluindo este em análise. A sua companhia estabeleceu-se de início no Cais de Sodré, em Lisboa, mas devido à renovação da zona, houve necessidade de procurar um novo espaço. Deste modo, a encenadora mudou a companhia para a Zona J, um bairro social em Marvila, na capital. Noutra entrevista, Calle admite que foi uma mudança difícil pois este novo espaço era um apartamento sem janelas ou aquecimento, o que dificultava muito os ensaios.¹¹⁹ No entanto, Calle procurou um espaço numa zona marginal para expandir as suas criações em zonas onde a actividade teatral não tem uma presença tão forte e permitir que este local mais ofuscado da cidade, seja visto através do palco.¹²⁰

Ensaaios para uma Cartografia teve como inspiração uma peça de Bertolt Brecht, *The Seven Deadly Sins*, publicada em 1933, que conta a viagem de duas irmãs por várias zonas dos Estados Unidos da América em busca de melhores condições monetárias com o fim de comprarem uma casa para a família.

¹¹⁸ Paulo Raposo, “Em busca de um teatro de fragilidades: Mónica Calle e o seu caminho feito de resistência e coragem até”casa” in *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th women’s world Congress* (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/16961>. Visualizado a 11 de Março de 2020.

¹¹⁹ Ana Pais, *Moving Between Worlds. Interview with Mónica Calle*, Hervé Guay (ed.), The IATC journal/Revue de l’AICT, nº 11, Illinois: University of Chicago, Setembro, 2015. Disponível em: [Moving between Worlds](#) Visualizado a 6 de Fevereiro de 2020.

¹²⁰ Idem, *Ibidem*.

No entanto, segundo Mónica Calle, a concepção deste espectáculo iniciou-se antes do recurso à obra de Brecht.¹²¹ Calle refere que se baseou numa espécie de viagem de descoberta de si pois o mesmo está relacionado com questões pessoais. Nas suas palavras, “todos os textos originais têm a ver com perguntas. Quando se fazem coisas e se querem coisas, tem sempre a ver com uma dúvida pessoal” que parte “a partir do quotidiano.”¹²² Refere ainda que “a Arte é um privilégio” pois está relacionada com uma possibilidade que permite aos artistas “questionarem-se a eles próprios, o que se sente, o que se vive” e transformar “o quotidiano com esperança e com futuro.”¹²³

Deste modo, o tema da viagem está presente neste projecto, não como a travessia por um espaço geográfico que as duas irmãs realizaram pela América, mas sim, sobre tudo o que as viagens implicam: as dúvidas, as escolhas, a alegria e a tristeza.

Ensaio sobre uma Cartografia não faz uso de um texto dramático. A única forma de diálogo entre as atrizes e o público acontece pelo corpo, como acontecia com as mulheres da Grécia Antiga referidas por Elle-Sue Case, que usavam o corpo como substituição das suas falas.¹²⁴

No início da performance, as atrizes tocam violino e violoncelo, uma acção que nunca antes tinham feito. Quando acabam de tocar, as atrizes despem-se até ficarem sem nenhuma peça de roupa. Ao som do *Bolero de Ravel*, as mulheres dançam juntas uma coreografia modesta e repetitiva, como uma marcha, mas sem deslocação.

As atrizes, sem formação em dança, movimentam-se ao som da música com o mesmo propósito de mostrar os movimentos que fazem juntas: o uso dos pés para elevar ligeiramente o corpo ou o levantamento dos braços. No entanto, não são os movimentos em si que transmitem os possíveis significados para os espectadores mas sim a ideia de colectividade. Os movimentos, possivelmente combinados anteriormente ao espectáculo, transmitem confiança e uma ligação entre todas, que caso não existisse, impossibilitaria a dança.

¹²¹ Mónica Calle em entrevista realizada para esta dissertação de mestrado no dia 24 de Abril de 2020.

¹²² Idem, *Ibidem*.

¹²³ Idem, *Ibidem*.

¹²⁴ Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York: Methuen, 1988, p. 28.

Quando a gravação termina, elas param. A seguir, procuram novamente os instrumentos musicais e tocam. O tocar é difícil devido à falta de formação na área, apesar disso não as impedir de continuar uma melodia. No início, tocam timidamente em separado, existindo aparentes hesitações entre elas e olham-se como se pedissem ajuda, ou estivessem à espera ou mesmo como se tivessem medo de o fazer. Enquanto tocam sozinhas, é possível imaginar que elas estivessem a pensar que estavam a falhar ou então que estavam a conseguir fazer melhor do que alguma vez pensaram conseguir. Quando a seguir tocam juntas, talvez não haja tempo para hesitar, pois os instrumentos tocam juntos, como um coro, e caso vacilem, fazem-no juntas e se conseguirem, conseguem juntas, como se fosse uma electricidade que não permite a queda do som.

Finalmente, calçam sapatilhas de ballet, também sem conhecimento técnico na dança clássica. Durante a dança, uma das actrizes cai, pela dificuldade de se manter em pontas, mas levanta-se de novo e continua a tentar. Cada uma delas tem um momento para dançar sozinha, enquanto as outras observam, como no tocar da música. Deste modo, cada uma tem o seu trabalho individual mas não estão completamente sozinhas.

Esta questão é análoga com o pedido de ajuda de Mónica Calle às restantes mulheres para construir este projecto, depois de outro anterior ter sido interrompido: “pedi ajuda a outras para me ajudarem a continuar, tão simples quanto isso.”¹²⁵ De modo a construir algo, o trabalho interpessoal é imprescindível¹²⁶ e os laços provenientes desta ajuda tornam um trabalho individual num trabalho colectivo.

Esta intimidade e interajuda também estava presente nas reuniões de mulheres feministas que visavam reivindicar os seus direitos, nas décadas de destaque da segunda vaga do feminismo, onde tinham a oportunidade de ter opiniões e descobrirem que não estavam isoladas ao desejarem os direitos que exigiam.¹²⁷ Os movimentos colectivos não teriam sido possíveis sem as vozes de cada uma das mulheres, individualmente, que procuraram outras vozes que iam de encontro com as suas.

¹²⁵ Mónica Calle em entrevista realizada para esta dissertação de mestrado no dia 24 de Abril de 2020.

¹²⁶ Idem, Ibidem.

¹²⁷ Margaret Walters, *Feminism: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2005, p. 108.

Isto não significa que não exista um caminho que se tenha de percorrer solitariamente, como no momento em que a actriz caiu e se levantou sozinha. O processo de tocar os instrumentos e de dançar pode ser semelhante ao decorrer da vida e das questões que aparecem ao longo desse passar do tempo. A vida pode ver-se como um processo repleto de emoções, de dúvidas, de tentativas, de felicidade e de tristeza. Tudo isto consegue ser interpretado pela arte, nomeadamente pela música e dança. Deste modo, cada nota dos violinos e violoncelos ou cada passo de dança poderiam ser um modo de contar histórias, que apenas se podem imaginar mas que se interpretam pelo corpo. Talvez durante a queda, a actriz comparou-a com um momento de insucesso na sua vida, mas levantou-se para contar que se consegue erguer; talvez um espectador, ao ouvir a música tocada por elas, recordou-se de algum momento fundamental para si; talvez algumas mulheres, enquanto dançavam e tocavam juntas, sentiam-se felizes, enquanto que outras sentiam-se desalentadas. Estas são hipóteses que esta análise suporta, enquanto podem existir inúmeras outras. Porém, é importante pensar que o corpo conta histórias e aqui, a arte é o espelho dessas narrativas que coexistem no mesmo espaço, ao mesmo tempo.

Isto remete para a “Página em Branco”, de Susan Gubar, já referida neste trabalho. O lençol branco inclui as diversas hipóteses do que poderá ter ocorrido para a tradição ter sido quebrada. As actrizes da performance não se deixaram escrever, mas, como a noiva, “escreviam-se” no momento, e também permitiam que os espectadores desenvolvessem o seu próprio ponto de vista.

O público observa o corpo real, o cansaço, o esforço e a dureza de tentar ultrapassar obstáculos, representados pelos instrumentos musicais e pelas sapatilhas de ballet. Estas tentativas implicam uma não desistência e uma descoberta das emoções que permitem resistir. Estes instantes não são estáticos, sendo diferentes a cada apresentação do espectáculo. Deste modo, o tradicionalismo e os estereótipos de género não se encaixam aqui pois apesar do género sobressair pela presença única de mulheres, estas não se encontram presas a comportamentos e a gestos considerados femininos e pré-concebidos pela sociedade. Pelo contrário, estão a meio de um caminho de auto-descoberta, em que tentam, conseguem e fraquejam, processos que em nada estão relacionados em serem mulheres ou homens, mas sim humanas.

O corpo tem uma presença monumental neste espectáculo, tendo a possibilidade de ser representado de uma forma contrária a um objecto de desejo,¹²⁸ pelas inúmeras interpretações possíveis. Assim, a observação do corpo e a sua interpretação está dependente da visão de cada um. Ao contrário de ser um objecto de desejo, o corpo nu apresentado nesta performance simboliza a realidade das mulheres, em que fisicamente os espectadores conseguem ver o esforço e cansaço durante todo o processo. O corpo fala por elas sobre tentativas, lutas, esforços e sobre uma colectividade que faz relembrar algumas características dos movimentos feministas da segunda vaga, nas ruas, em que se movimentavam juntas, pois acreditavam que assim tinham mais força.

A prioridade dada ao processo em si, ao invés do resultado final, implica uma continuação de interpretações sobre as mulheres e os seus corpos a cada espectáculo realizado. Deste modo, não estão implícitas restrições causadas pelos estereótipos de género e valores sociais, sendo assim possível observar as artistas como seres humanos em processos de tentativa e erro, de avanços e de retrocessos.

Considerações finais

Na análise das quatro obras nesta dissertação, foi possível observar que as personagens femininas não eram representadas de forma subjugada, destinadas unicamente à vida doméstica, ao casamento e à constituição de uma família, sem mais oportunidades de aceder a outros espaços socialmente valorizados como uma carreira e uma vida fora do lar. De facto, estes são precisamente alguns dos objectivos que as mulheres procuravam alcançar, durante a segunda vaga do feminismo, juntamente com o controlo sobre o próprio corpo. Estes alcances também são aqueles que o teatro feminista propõe apresentar em palco.

Nas duas primeiras peças em análise, o tema da família está profundamente presente. É possível considerar que os valores patriarcais das famílias de Sue e de

¹²⁸ Erin Striff, "Bodies of Evidence: Feminist Performance Art" in *Critical Survey*, vol. 9, nº1, New York and Oxford: Berghahn Books, 1997, p. 10.

Victoria são uma analogia para os valores sociais que depreciavam as mulheres dentro da esfera pública.

Apesar de ambas as personagens vivenciarem uma separação na família, e consequentemente com o passado, existe uma diferença entre as mesmas. Enquanto que Sue aparentemente sempre teve confiança nas opiniões sobre o seu corpo, Victoria ganha um corpo que não tinha na infância, sem ser o de boneca. Durante a infância, Victoria cresceu com o conceito de desvalorização em si mesma, por ser mulher e por não ter o corpo através do qual seria capaz de falar e decidir. O silêncio perpetuado da boneca não significa, porém, que não crescesse para se tornar numa mulher com uma carreira e sustento próprio, insubmissa aos estereótipos de género. No entanto, o crescimento ficou marcado com dúvidas de como agir perante a sua independência. Talvez a insegurança que ficou patente pelo desapeço sentido no Acto I, causou o seu choro no acto seguinte, quando o marido a confrontou e duvidou das suas escolhas. Por fim, apesar das dúvidas e medo, ela decidiu partir numa viagem sozinha.

Ao contrário de Sue, que também deixou a sua casa, Victoria não exclamou que o seu corpo seria suficiente. No entanto, considera-se que o ganhar de um corpo foi o que a levou a encontrar o seu rumo, mesmo com a complexidade do seu passado.

Betty é outra personagem que se pode encaixar neste quadro, pois ao deixar de ser controlada pelos estereótipos de género, comandados primordialmente pelo marido Clive, ela ganhou uma nova representação de um corpo que já possuía. O seu corpo não foi imposto sobre um silêncio completo, como o da sua filha, mas era obstruído pelos comportamentos estereotipados de uma mulher, não sendo assim controlado livremente pela mesma.

Existe aqui a ponte com o tradicionalismo nas famílias, que colocam as mulheres para um plano secundário, no centro da obscuridade a nível social proporcionada pelo casamento e maternidade como sendo o único destino apropriado para elas. Isto mudou quando Betty encontrou a sua independência e se permitiu a descobrir o seu corpo.

Estas personagens representam o retrato feminino que as feministas da segunda vaga do feminismo defendiam e pretendiam que as mulheres encontrassem: com vozes próprias, independência e controlo sobre o corpo. Ao mesmo tempo que as personagens

deixam marcas de disrupção na família, as feministas tencionavam subverter a ordem social dominante, controlada pelos homens, marcando o seu espaço próprio e, assim, exigindo reconhecimento e visibilidade.

Pelo contrário, *Os Monólogos da Vagina* estrearam após a segunda vaga do feminismo. Mesmo assim, existe uma permanência da importância dada ao corpo, proporcionada pelas peças anteriores. À superfície, existe um ênfase claro na sexualidade feminina mas as memórias prevalecem pois é sobre estas que o texto se constitui. Estas memórias transmitem as experiências reais das mulheres, interpretadas para um público, pela voz e corpo de Eve Ensler. Independentemente do desfecho de cada memória, *Os Monólogos da Vagina* não tem o propósito de transformar ou melhorar as experiências. Pelo contrário, considera-as, fazendo referência às diversas condições na vida das mulheres, desde o interesse pela sexualidade à sua repressão, abrangendo até casos mais graves, como a violação.

Curiosamente, apesar de não terem qualquer ligação, as mulheres entrevistadas corresponderam ao pedido das três mulheres de *Calm Down Mother*, por contarem aspectos das suas vidas que as fizeram conectar consigo próprias, por mais insignificantes que crêem ter sido.

Hélène Cixous também escreveu que as mulheres deviam redigir o seu corpo de modo a serem ouvidas. Esta escrita íntima e pessoal pode ser feita no papel, mas não só neste material se escreve. As entrevistadas não escreveram as suas experiências para Eve Ensler mas relataram as suas vivências. O acto de contar expôs sentimentos, angústias e tranquilidades que estavam reservadas, “redigidas” então pelo momento íntimo em que ambas conversavam. Neste momento, não existiu a escrita, como as dramaturgas anteriores que criaram de raiz as mulheres que iriam exprimir as suas opiniões e ideias. Existiu, sim, uma proximidade entre duas mulheres, em que uma contou a sua história enquanto que a outra, ao escutá-la, escrevia a experiência na sua memória e nos sentimentos que se concebiam naquele momento.

Estes momentos não se diferenciam dos momentos de proximidade entre as mulheres que despoletaram os movimentos de segunda vaga. O que sentiram, pensaram e experienciaram tornou-se importante para a história do feminismo. Nem todas escreviam como muitas das pensadoras do feminismo porque outras tinham as

47

suas histórias contadas pelas reuniões, pelas proximidades com outras mulheres e pelos protestos sociais onde os seus corpos marchavam pela rua. O que era íntimo tornou-se social pelo facto de, em conjunto, quererem ser e fazer de forma contrária ao estabelecido pelos estereótipos de género.

A ideia do corpo como uma forma de escrita está também presente na única performance em análise. Aqui, as actrizes apenas são elas mesmas a fazer aquilo que pretendem cumprir: dançar e tocar instrumentos musicais. Estas acções representam os esforços e as tentativas de alcançar o que for, sendo que a autenticidade deste tema demonstra como esta performance se intertextualiza com a realidade. Isto porque tanto o público como as próprias actrizes, desconhecem se elas vão conseguir fazer o que propõem.

O palco é um espaço onde as feministas representaram as mudanças que aspiravam para a sociedade. Para alcançar este objectivo, apropriaram-se do corpo, a fonte da subalternização que sentiam, para o tornar num meio de expressão, dando a conhecer novas representações da mulher, com o objectivo de serem reflectidas na realidade.

Além disso, o teatro foi também um meio em que as mulheres conseguiram alcançar posições superiores, aquelas garantidas aos homens. Através do conhecido teatro feminista, criado especialmente para divulgar os direitos das mulheres, estas tiveram a oportunidade de criar papéis femininos importantes e comandarem a produção do espectáculo que organizavam, desde a escrita do texto (caso houvesse) até à sua encenação.

O teatro feminista teve o maior ênfase no contexto da segunda vaga do feminismo mas é possível crer que a sua origem é mais precoce. Talvez as mulheres da Grécia Antiga estivessem a realizar os primeiros indícios deste tipo de teatro quando usaram as ruas, o único sítio disponível para tal, enquanto tiravam partido dos seus corpos para relatarem uma narrativa contrária ao esperado de autoras femininas, desafiando o facto de não terem a permissão ou o apoio financeiro que os seus contemporâneos masculinos possuíam. Da mesma forma, talvez *The Taming of the Shrew* possa ser considerado um chamamento de atenção ao tratamento inadequado dado às mulheres pela sociedade da altura, que se foi estendendo ao longo do tempo

até hoje, e o uso dos palcos pelas activistas feministas da primeira vaga pode ser visto como alicerce às ideias políticas que manifestavam.

Independentemente de ter sido com um propósito de entreter ou de divulgar ideias políticas, as mulheres sempre estiveram presentes nas artes do palco, mesmo que o maior valor tenha sido dado aos autores masculinos, devido à consideração limitada pela produção feminina. Inclusivamente, as mulheres escreveram em sociedades onde era imprudente fazê-lo, pela censura imposta na sociedade, como no Portugal anterior à Revolução do 25 de Abril de 1974, país onde o teatro era das artes mais censuradas pelo poder de influência que proporcionava pela proximidade que permitia entre os actores e o público.

No entanto, toda a criatividade está relacionada com a liberdade, não só pela sua capacidade de perturbar o que é considerado estável, mas também pelo facto do momento da produção da escrita, ou o gerar de qualquer outra arte, pertencer unicamente aos criadores. A criação depende claramente de momentos de expressividade do indivíduo, que faz uso do meio que lhe faça sentido, de modo a criar aquilo que manifeste o fluxo dos seus pensamentos, que são encarregues das suas visões sobre si mesmo ou sobre a sociedade em que se integra. O resultado fantasioso carrega os pensamentos e memórias do seu autor ou autores, e a verdade que oculta por detrás da ficção. Só depois existe a possibilidade da censura tomar posse do trabalho feito, como aconteceu com as *Novas Cartas Portuguesas* ou que a sociedade escarneça aquilo que tenta modificá-la. No entanto, a autenticidade do tema está presente no trabalho assim como as questões que se podem colocar.

De facto, muitas questões podem ser levantadas com uma criação, sendo uma obra de arte ou algo íntimo que se guarda. Com as peças em análise, é possível colocar muitas questões, ao considerá-las, sendo a prova de que nada é fixo: como seriam vistas estas peças se as personagens que tomam as decisões de avançarem sozinhas fossem masculinas? Se assim fosse, teriam um carácter político ou seriam apenas obras que retratam o rumo natural da sociedade? Como seria observada *Ensaios para uma Cartografia* se fosse constituída só por homens? Seria mais, ou menos aceitável? Pode realmente o corpo ser considerado um objecto onde se inscrevem valores patriarcais,

se contém tantos outros significados que conduzem à emancipação e à individualidade das mulheres?

Bibliografia

Primária

CALLE, Mónica, *Ensaio para uma Cartografia*, performance apresentada em Lisboa, Portugal, em 2014.

CHURCHILL, Caryl, *Plays: 1: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light shining in Buckinghamshire, Cloud nine*, London: Methuen, 1985.

ENSLER, Eve, *The Vagina Monologues*, New York: Dramatist Play Service Inc., 2000.

TERRY, Meghan, "Calm Down Mother" in Victoria Sullivan, James Hatch (ed.), *Plays By and About Women*, New York: Random House, 1973.

Secundária

AAVV, "Notas Intertextuais e Outras" in Ana Luísa Amaral (ed.), Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: D. Quixote, Edição anotada, 2010.

AMARAL, Ana Luísa, "Breve Introdução" in Ana Luísa Amaral (ed.), Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: D. Quixote, Edição anotada, 2010.

ASTON, Elaine, *Feminist Theatre Practice: A Handbook*, New York: Routledge, 1999.

ASTON, Elaine, *Caryl Churchill*, Third Edition, United Kingdom: Northcote House Publishers, 2010.

BAEHR, Amy R. , “Liberal Feminism”, in Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2018. Disponível em: [Liberal Feminism \(Stanford Encyclopedia of Philosophy\)](#) Visualizado a 25 de Fevereiro de 2020.

BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, “O Corpo” in Ana Luísa Amaral (org.), *Novas Cartas Portuguesas - Edição Anotada*, Alfragide: Dom Quixote, 2010.

BEAUVOIR, Simone de, *O Segundo Sexo*, vol. 1, Sérgio Millet (trad.), Lisboa: Quetzal, 2015.

BRANDON, Dolores, “On Acting” in Karen Malpede (ed.), *Women in Theatre. Compassion & Hope*, New York: Limelight Editions, 2ª edição, 1987.

BUTLER, Judith, “Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in *Theatre Journal*, vol. 40, nº 4, Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1988.

CABRERA, Ana, “A censura ao teatro no Período Marcelista”, in *Media & Jornalismo*, nº12, Universidade Nova de Lisboa: Instituto de Comunicação da Nova, 2008.

CARLSON, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 1996

CASTLE, Gregory, Wiley Blackwell, *The Literary Theory Handbook*, London: Blackwell Literature Handbooks, 2013, p. 193.

CASE, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, London: Routledge, 1988.

CASH, Peter, *As You Like It (1599)*, in English Association Shakespeare Bookmark Longer Commentaries, Number 5, University of Leicester, The English Association, 2015.

CALLE, Mónica, entrevista realizada para esta dissertação de mestrado no dia 24 de Abril de 2020.

CANNING, Charlotte, *Feminist Theatres in the USA: Staging Women's Experiences*, London and New York: Routledge, 1995

CIXOUS, Hélène, "The Laugh of the Medusa" Keith Cohen, Paula Cohen (trad.), in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, nº 4, Chicago: University of Chicago, 1976.

COOPER, Christine M., "Worrying about vaginas: Feminism and Eve Ensler's *The Vagina Monologues*" in *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 32, no. 3, Chicago: Chicago University Press, 2007.

CORBIN, Henry, (1969), *Apud* Alberto Filipe Araújo, Maria Cecília Sanchez Teixeira, Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário" in *Letras de Hoje*, Porto Alegre: Universidade do Minho, v. 44, nº4, 2009.

DAMÁSIO, António, *The Feeling of what Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, San Diego: Harcourt, Brace & Company, 1999.

DAMÁSIO, António, *Ao Encontro de Espinosa*, Lisboa: Temas e Debates, 2012.

DAMÁSIO, António, "Criatividade: a representação das memórias", entrevista exclusiva da parceria entre Fronteiras do Pensamento e o Instituto CPFL Cultura, Brasil, 2013. Disponível em [Fronteiras do Pensamento e Instituto CPFL | Cultura: Entrevista exclusiva com António Damásio](#) Visualizado a 11/02/2020.

DURAND, Gilbert, *Apud* Alberto Filipe Araújo, Maria Cecília Sanchez Teixeira, Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário" in *Letras de Hoje*, Porto Alegre: Universidade do Minho, v. 44, nº4, 2009, pp.7-13.

DURAND, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, Maria de Fátima R. Freitas Morna (trad.), Lisboa: Coleção Paralelo, 1ª edição, Setembro 1979.

ENSLER, Eve (realizadora), *The Vagina Monologues*, EUA: HBO Films, 2002.

ERGAS, Yasmine “O Sujeito Mulher. O feminismo dos anos 1960-1980”, in Georges Duby, Michelle Perrot, (org.) *História das Mulheres, Século XX*, p. 588

FÉRAL, Josette, “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, Lígia Borges (trad.), in *Sala Preta*, vol. 8, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370> Visualizado a 26 de Maio de 2020.

GIDDENS, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, California: Stanford University Press, 1991.

GIL, José , *Caos e Ritmo*, Lisboa: Relógio d'Água, 2018

GLAVEANU, Vlad Petre, *Thinking through Creativity. Toward an Integrated Model*, New Jersey: Transaction Publishers, 2014.

GOTLIEB, Rebecca J.M. , *et al*, “Imagination is the Seed of Creativity” in James C. Kaufman, Robert J. Sternberg (eds.) *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

GUBAR, Susan, “A «Página em Branco», Francesca Rayner (trad.) in Ana Gabriela Macedo (org.) *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002.

HILL, Leslie, “Suffragettes Invented Performance Art” in Lizbeth Goodman, Jane De Gay (eds.), *The Routledge reader in politics and performance*, London: Routledge, 2000.

HOWARTH, Caroline “Representations, identity and resistance in communication”. *in The social psychology of communication*, Hook, Derek and Franks, Bradley and Bauer, Martin W., (eds.), London: Palgrave Macmillan, 2011

HOOKS, bell, *Não serei eu mulher?: as mulheres negras e o feminismo*, Lisboa: Orpheu Negro, 2018

HURLEY, Erin, *Theatre & Feeling*, London: Palgrave Macmillan, 2010.

JOHNSON - LAIRD, Philip N. , “Freedom and constraint in creativity” *in* Robert J. Sternberg, *The Nature of Creativity. Contemporary psychological perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

JONES, Ann Rosalind, “Escrever o corpo: para uma compreensão de l’écriture féminine” Maria Filomena Louro (trad.) *in* Ana Gabriela Macedo (org.) *Gênero, Identidade e Desejo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002.

KEARNEY, Richard, *The Wake of Imagination*, London: Routledge, 1988.

KEYSSAR, Helene , *Feminist Theatre: Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, California: Macmillan Education, 1984.

LAPA, Fernanda, entrevista concedida para esta dissertação de mestrado no dia 8 de Dezembro de 2019.

MAFFESOLI, Michel (2001), *Apud* Sílvia Anaz, *et al*, “Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin” *in* *Revista Nexi*, nº 3, São Paulo: PUC-SP, 2014

MARKMAN, Klein & Suhr; Seligman, *et al* *Apud* Rebecca J.M. Gotlieb, *et al*, “Imagination is the Seed of Creativity” *in* James C. Kaufman, Robert J. Sternberg (eds.) *The Cambridge Handbook of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

MARQUES, Alice, *Mulheres de Papel. Representações do Corpo nas Revistas Femininas*, Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

MENDES, Kaitlynn, *Reporting the Women's Movement: A cross-national comparison of representations in second Wave feminism and equal rights issues in the United Kingdom and United States daily press, 1968-1982*, tese de doutoramento apresentada à Cardiff University, 2009.

MITCHELL, W.J.T., "Representation", in Frank Letricchia, Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, 2nd edition, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

MONTEIRO, Rosa, Virgínia Ferreira, "Women's movements and the State of Portugal: a State feminism approach" in *Revista Sociedade e Estado*, volume 31, número 2, Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2016.

MORALES, Marta, "«I Wrote to Exist»: Eve Ensler y *The Vagina Monologues*" in *Atenea : revista bilingüe de la facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico*, Mayagüez: Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Puerto Rico, vol. XXIV, 2004.

MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Leo Braudy, Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press, 1999.

OLIVEIRA, Fernando Matos, *A mulher no teatro da República*, in *Sinais de Cena*, nº14, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, 2010.

OSMOND, Marie Withers, Barrie Thorne, "Feminist Theories" in Boss P., Doherty W.J., LaRossa R., Schumm W. R., Steinmetz S.K (eds) *Sourcebook of Families Theories and Methods*, Boston: Springer, 2009, pp. 591-625

OSÓRIO, Zília de Castro, *Falar de Mulheres. História e Historiografia*, Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p.12.

PAIS, Ana, “Moving Between Worlds. Interview with Mónica Calle”, Hervé Guay (ed.), *The IATC journal/Revue de l’AICT*, nº 11, Illinois: University of Chicago, Setembro 2015. Disponível em: [Moving between Worlds](#) Visualizado em 6 de Fevereiro de 2020.

PAIXÃO, Sofia, “Memória” in Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*, Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/memoria/> Visualizado em 21 de Abril de 2020.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira (trad.), São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAPOSO, Paulo, “Em busca de um teatro de fragilidades: Mónica Calle e o seu caminho feito de resistência e coragem até”casa” in Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th women’s world Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/16961>. Visualizado a 6 de Fevereiro de 2020.

REA, Charlotte “ Women for Women” in Carol Marin (ed.), *A Sourcebook of Feminist Theatre. On and Beyond the Stage*, London and New York: Routledge, 1996, p. 32.

REINELT, Janelle, “On feminist and sexual politics” in Elaine Aston, Elin Diamond in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p.21.

RICH, Adrienne, “Notas para uma Política da Localização”, Maria José da Silva Gomes (trad.), in Ana Gabriela Macedo (org.) *Gênero, Identidade e Desejo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002.

ROSLER, Julia, *Acting the part: Gender and Performance in Contemporary Plays by Women*, tese de doutoramento apresentada à University of Stirling, 2000.

SANTOS, Luís Alberto Brandão, “O Corpo no Teatro” in *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

SAWOSKI, Perviz, *The Stanislavski System Growth and Methodology*, 2ª edição. Disponível em http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanslavski.pdf Visualizado a 15 de Março de 2020.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An introduction*, Third Edition, London and New York: Routledge, 2002.

SCHEIN, Leonard, “All Men are Misogynists” Nuno Quintas (trad.) in bell hooks, *Não serei eu mulher?: as mulheres negras e o feminismo*, Lisboa: Orpheu Negro, 2018.

SIMONTON, Dean Keith, “Creativity and Free Will”, in Maciej Karwowski, James C. Kaufman (eds.) *The Creative Self. Effect of Beliefs, Self-Efficacy, Mindset, and Identity*, Cambridge, MA: Academic Press, 2017.

SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, London: Penguin Popular Classics, 1994.

SHAKESPEARE, William, “The Taming of the Shrew” in *The Complete Works of William Shakespeare*, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1996.

SHOWALTER, Elaine , “A Crítica Feminista no Deserto” in Ana Gabriela Macedo (org.), *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Livros Cotovia, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin , *An Actor Prepares*, Elizabeth Reynolds Hapgood (trad.), London and New York: Routledge, 2003.

STRIFF, Erin, “Bodies of Evidence: Feminist Performance Art” in *Critical Survey*, vol. 9, nº1, New York and Oxford: Berghahn Books, 1997.

STYAN, J.L., *Drama, Stage and Audience*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

TAVARES, Manuela, *Movimentos de Mulheres em Portugal. Décadas de 70 e 80*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

TERRY, Megan *Apud* Helene Keyssar, *Feminist Theatre: Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*, California: Macmillan Education, 1984.

TRINH, Thi Minh-Ha (1989), *Apud* Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 1996.

VASQUES, Eugénia, *Mulheres que Escreveram Teatro no século XX em Portugal*, Lisboa: Edições Colibri, 2001.

VASQUES, Eugénia, “Estudos sobre as Mulheres...Comentário a uma não incidência no teatro em Portugal” in *ex aequo*, nº 5, 2001.

WATCHER, Rachel De , “Power and Gender in *The Taming of the Shrew*”, publicado a 15 de Novembro de 2016.

Disponível: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/power-and-gender-in-the-taming-of-the-shrew#authorBlock1> Visualizado a 14 de Maio de 2020.

WALTERS, Margaret, *Feminism: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2005.